Ю. ТЫНЯНОВ

АРХАИСТЫ И НОВАТОРЫ

ЮРИЙ ТЫНЯНОВ

АРХАИСТЫ И НОВАТОРЫ



ПРИБОЙ
1929

ОБЛОЖКА РАБОТЫ
Л. С. ХИЖИНСКОГО

Ardis reprint, May 1985

Ardis Publishers
2901 Heatherway
Ann Arbor, Michigan 48104

ISBN 0-88233-869-2
ISBN 0-88233-870-6 (pbk.)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Нет ничего легче, как писать предисловие к чужой книжке и довольно трудно писать его к собственной. Положение мое в данном случае немного облегчается тем, что в этой книге собрана большая часть моих историко-литературных, теоретико-литературных и критических статей за 9 лет. Именно 9 лет назад, в 1919 году, я написал работу о пародии: «Достоевский и Гоголь», которая в 1921 году была издана «Опоязом». Книга эта, стало быть, равна девяти прошедшим годам, и я смотрю на нее как любой писатель предисловия — со стороны.

Собственно, нужно бы расположить работы по времени их написания: тогда противоречия, может быть встречающиеся в некоторых, объяснились бы как постепенный пересмотр выводов, зависящий от расширения материала, а теоретические статьи, с которых начинается сборник, казались бы выводами из конкретного материала и предположениями, сделанными на основе этих выводов, а не собранием тезисов.

Ложная любовь к внешнему порядку или предположение такой любви у читателя заставили меня сгруппировать статьи по темам, перетасовав 9 лет.

Впрочем, не только поэтому. — Мне казалось нескромным заставлять читателя ходить со мною по темам и выводам именно в той последовательности, в какой ходил я сам, так как сюжет этой книги прежде всего эволюция литературы, а никак не эволюция автора.

Когда я перечитал свою книгу, мне захотелось снова написать все статьи, здесь написанные, написать иначе. Но потом я увидел, что тогда получилась бы другая книга.

*

Собственно говоря, всякая статья пишется для того, чтобы нечто выяснить; когда же нечто выяснено, статья отменяется этим самым и кажется неудовлетворительной.

Это относится, в частности, к тяжеловатому и иногда даже неясному языку, которым написаны многие статьи и который, при желании, критика может объяснить как авгурский язык, т. е. как намеренное затемнение смысла собственной речи. Так недавно и поступил один критик.

Против этого я буду возражать.

Дело в том, что язык не только передает понятия, но и является ходом их конструирования. Поэтому, напр., пересказ чужих мыслей обыкновенно яснее, чем рассказ своих. В последнем случае выручает иногда афористический ход мысли. У меня, к сожалению, этого нет; есть беспокойство в осмыслении материала.

Все же, где мог, я проредактировал статьи, главным образом, с этой стороны. Некоторые статьи, напечатанные ранее в сокращенном виде, я восстановил в их более широком, первоначальном. Две статьи, являвшиеся вначале одной, я опять соединил вместе. Одна статья представляла собою искусственную параллель между одним новейшим русским поэтом и одним иностранным старым; второй член параллели я отбросил. Самоповторения, встречающиеся в статьях и объясняемые их разновременностью, я принужден был оставить.

Все статьи печатались в разных изданиях, за исключением двух: 1) «Аргивяне», неизданная трагедия Кюхельбекера (1924); 2) «Пушкин» (1928), которые здесь появляются впервые.

Тем, кто помогал мне в моей работе, я глубоко благодарен. И прежде всего Виктору Шкловскому и Борису Эйхенбауму. Также выражаю благодарность Н. Л. Степанову, взявшему на себя труд корректирования этого сборника.

Виктору Шкловскому.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФАКТ.

Что такое литература?

Что такое жанр?

Каждый уважающий себя учебник теории словесности обязательно начинает с этих определений. Теория словесности упорно состязается с математикой в чрезвычайно плотных и уверенных статических определениях, забывая, что математика строится на определениях, а в теории литературы определения не только не основа, но, все время видоизменяемое эволюционирующим литературным фактом, следствие. А определения делаются все труднее. В речи бытуют термины «словесность», «литература», «поэзия» и возникает потребность прикрепить их и тоже обратить на потребу, так уважающей определения, науке.

Получается три этажа: нижний — словесность, верхний — поэзия, средний — литература; разобрать, чем они все друг от друга отличаются, довольно трудно.

И хорошо еще, если по старинке пишут, что словесность — это решительно все написанное, а поэзия — это мышление образами. Хорошо, потому что ясно, что поэзия это не есть мышление, с одной стороны, и что мышление образами, с другой стороны, не есть поэзия.

Собственно говоря, можно бы и не утруждать себя точным определением всех бытующих терминов возведе-

нием их в ранг научных определений. Тем более, что с самими определениями дело обстоит неблагополучно. Попробуем, например, дать определение понятия поэма, т. е. понятия жанра. Все попытки единого статического определения не удаются. Стоит только взглянуть на русскую литературу, чтобы в этом убедиться. Вся революционная суть пушкинской «поэмы» «Руслан и Людмила» была в том, что это была «не поэма» (тоже и с «Кавказским пленником»); претендентом на место героической «поэмы» оказывалась легкая «сказка» XVIII века, однако за эту свою легкость не извиняющаяся; критика почувствовала, что это какой-то выпад из системы. На самом деле это было смещение системы. То же было по отношению к отдельным элементам поэмы: «герой»—«характер» в «Кавказском пленнике» был намеренно создан Пушкиным «для критиков», сюжет был — «tour de force». И опять критика воспринимала это как выпад из системы, как ошибку, и опять это было смещением системы. Пушкин изменял значение героя, а его воспринимали на фоне высокого героя и говорили о «снижении». «О «Цыганах» одна дама заметила, что во всей поэме один только честный человек, и то медведь. Покойный Рылеев негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глазеющей публики. Вяземский повторил то же замечание. Рылеев просил меня сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее. Всего бы лучше сделать из него чиновника или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы: ma tanto meglio».

Не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение. Жанр неузнаваем, и все же в нем сохранилось нечто достаточное для того, чтобы и эта «не поэма» была поэмой. И это

достаточное — не в «основных», не в «крупных» отличительных чертах жанра, а во второстепенных, в тех, которые как бы сами собою подразумеваются и как будто жанра вовсе не характеризуют. Отличительной чертой, которая нужна для сохранения жанра, будет в данном случае величина.

Понятие «величины» есть вначале понятие энергетическое: мы склонны называть «большою формою» ту, на конструирование которой затрачиваем больше энергии. «Большая форма», поэма, может быть дана на малом количестве стихов (ср. «Кавказский пленник» Пушкина). Пространственно «большая форма» бывает результатом энергетической. Но и она в некоторые исторические периоды определяет законы конструкции. Роман отличен от новеллы тем, что он — большая форма. «Поэма» от просто «стихотворения» — тем же. Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка.

Раз сохранен этот принцип конструкции, сохраняется в данном случае ощущение жанра; но при сохранении этого принципа конструкция может смещаться с безграничной широтой; высокая поэма может подмениться легкой сказкой, высокий герой (у Пушкина пародическое «сенатор», «литератор») — прозаическим героем, фабула отодвинута и т. д.

Но тогда становится ясным, что давать статическое определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр смещается; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции — и совершается эта эволюция как раз за счет «основных» черт жанра: эпоса, как повествования, лирики, как эмоционального искусства, и т. д. Достаточным и необходи-

мым условием для единства жанра от эпохи к эпохе являются черты «второстепенные», подобно величине конструкции.

Но и самый ж а н р — не постоянная, не неподвижная система; интересно, как колеблется понятие жанра в таких случаях, когда перед нами отрывок, фрагмент. Отрывок поэмы может ощущаться как отрывок п о э м ы, стало быть, как поэма; но он может ощущаться и как о т р ы в о к, т. е. фрагмент может быть осознан как жанр. Это ощущение жанра не зависит от произвола воспринимающего, а от преобладания или вообще наличия того или иного жанра: в XVIII веке отрывок будет ф р а г м е н т о м, во время Пушкина — п о э м о й. Интересно, что в зависимости от определения жанра находятся функции всех стилистических средств и приемов: в поэме они будут иными, нежели в отрывке.

Жанр, как система, может, таким образом, колебаться. Он возникает (из выпадов и зачатков в других системах) и спадает, обращаясь в рудименты других систем. Жанровая функция того или другого приема не есть нечто неподвижное.

Представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром (т. е. ощущения смены — хотя бы частичной — традиционного жанра «новым», заступающим его место).

Все дело здесь в том, что новое явление с м е н я е т старое, занимает его место и, не являясь «развитием» старого, является в то же время его заместителем. Когда этого «замещения» нет, жанр, как таковой, исчезает, распадается.

То же и по отношению к «литературе». Все твердые статические определения ее сметаются фактом эволюции.

Определения литературы, оперирующие с ее «основ-

ными» чертами, наталкиваются на живой литературный факт. Тогда как твердое определение литературы делается все труднее, любой современник укажет вам пальцем, что такое литературный факт. Он скажет, что то-то к литературе не относится, является фактом быта или личной жизни поэта, а то-то, напротив, является именно литературным фактом. Стареющий современник, переживший одну-две, а то и больше литературные революции, заметит, что в его время такое-то явление не было литературным фактом, а теперь стало, и наоборот. Журналы, альманахи существовали и до нашего времени, но только в наше время они сознаются своеобразным «литературным произведением», «литературным фактом». Заумь была всегда — была в языке детей, сектантов и т. д., но только в наше время она стала литературным фактом и т. д. И наоборот, то, что сегодня литературный факт, то на завтра становится простым фактом быта, исчезает из литературы. Шарады, логогрифы — для нас детская игра, а в эпоху Карамзина, с ее выдвиганием словесных мелочей и игры приемов, она была литературным жанром. И текучими здесь оказываются не только границы литературы, ее «периферия», ее пограничные области, — нет, дело идет о самом «центре»: не то, что в центре литературы движется и эволюционирует одна исконная, преемственная струя, а только по бокам наплывают новые явления, — нет, эти самые новые явления занимают именно самый центр, а центр съезжает в периферию.

В эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин вплывает в центр новое явление (это и есть явление «канонизации младших жанров»,

о котором говорит Виктор Шкловский). Так стал бульварным авантюрный роман, так становится сейчас бульварною психологическая повесть.

То же и со сменою литературных течений: в 30-х — 40-х годах «пушкинский стих» (т. е. не стих Пушкина, а его ходовые элементы) идет к эпигонам, на страницах литературных журналов доходит до необычайной скудости, вульгаризируется (бар. Розен, В. Щастный, А. А. Крылов и др.), становится в буквальном смысле слова бульварным стихом эпохи, а в центр попадают явления иных исторических традиций и пластов.

Строя «твердое» «онтологическое» определение литературы как «сущности», историки литературы должны были и явления исторической смены рассматривать как явления мирной преемственности, мирного и планомерного развертывания этой «сущности». Получалась стройная картина: «Ломоносов роди Державина, Державин роди Жуковского, Жуковский роди Пушкина, Пушкин роди Лермонтова».

Недвусмысленные отзывы Пушкина о своих мнимых предках (Державин — «чудак, который не знал русской грамоты», Ломоносов «имел вредное влияние на словесность») ускользали. Ускользало то, что Державин наследовал Ломоносову, только *сместив его оду*; что Пушкин наследовал большой форме XVIII века, *сделав большой формой мелочь карамзинистов*; что все они и могли-то наследовать своим предшественникам только потому, что *смещали* их стиль, смещали их жанры. Ускользало то, что каждое новое явление *сменяло* старое, и что каждое такое явление смены необычайно сложно по составу; что *говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литератур-*

ной эволюции, принцип которой — борьба и смена. От них ускользали, далее, целиком такие явления, которые обладают исключительной динамичностью, значение которых в эволюции литературы громадно, но которые ведутся не на обычном, не на привычном литературном материале и потому не оставляют по себе достаточно внушительных статических «следов», конструкция которых выделяется настолько среди явлений предшествующей литературы, что в «учебник» не умещается. (Такова, например, «заумь», такова огромная область эпистолярной литературы XIX века; все эти явления были на необычном материале; они имеют огромное значение в литературной эволюции, но выпадают из статического определения литературного факта.) И здесь обнаруживается неправильность статического подхода.

Нельзя судить пулю по цвету, вкусу, запаху. Она судима с точки зрения ее динамики. Неосторожно говорить по поводу какого-либо литературного произведения о его эстетических качествах вообще. (Кстати, «эстетические достоинства вообще», «красота вообще» все чаще повторяются с самых неожиданных сторон.)

Обособляя литературное произведение, исследователь вовсе не ставит его вне исторических проекций, он только подходит к нему с дурным, несовершенным историческим аппаратом современника чужой эпохи.

Литературная эпоха, литературная современность вовсе не есть неподвижная система, в противоположность подвижному, эволюционирующему историческому ряду.

В современности идет та же историческая борьба разных пластов и образований, что и в разновременном историческом ряду. Мы, как и всякие современники, проводим знак равенства между «новым» и «хорошим». И бывают эпохи, когда все поэты «хорошо» пишут, тогда гениальным будет «плохой» поэт. «Невозможная», неприемлемая форма

Некрасова, его «дурные» стихи были хороши потому, что сдвигали автоматизованный стих, были новы. Вне этого эволюционного момента произведение выпадает из литературы, а приемы хотя и могут изучаться, но мы рискуем изучать их вне их функций, ибо вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов, в их новом конструктивном значении, а оно-то и выпадает из поля зрения при «статическом» рассмотрении.

(Это не значит, что произведения не могут «жить в веках». Автоматизованные вещи могут быть использованы. Каждая эпоха выдвигает те или иные прошлые явления, ей родственные, и забывает другие. Но это, конечно, вторичные явления, новая работа на готовом материале. Пушкин исторический отличается от Пушкина символистов, но Пушкин символистов несравним с эволюционным значением Пушкина в русской литературе; эпоха всегда подбирает нужные ей материалы, но использование этих материалов характеризует только ее самое.)

Обособляя литературное произведение или автора, мы не пробьемся и к авторской индивидуальности. Авторская индивидуальность не есть статическая система, литературная личность динамична, как литературная эпоха, с которой и в которой она движется. Она — не нечто подобное замкнутому пространству, в котором налицо то-то, она скорее ломаная линия, которую изламывает и направляет литературная эпоха.

(Кстати, в большом ходу сейчас подмена вопроса о «литературной индивидуальности» вопросом об «индивидуальности литератора». Вопрос об эволюции и смене литературных явлений подменяется вопросом о психологическом генезисе каждого явления и вместо литературы предлагается изучать «личность творца». Ясно, что генезис каж-

дого явления — вопрос особый, а эволюционное значение его, его место в эволюционном ряду — опять-таки особый. Говорить о личной психологии творца и в ней видеть своеобразие явления и его эволюционное литературное значение — это то же, что при выяснении происхождения и значения русской революции говорить о том, что она произошла вследствие личных особенностей вождей боровшихся сторон.)

Приведу, кстати, любопытное свидетельство о том, что с «психологией творчества» нужно обращаться крайне осторожно, даже в вопросах о «теме» или «тематизме», которые охотно связывают с авторской психологией. Вяземский пишет А. Тургеневу, который усмотрел в его стихах личные переживания:

«Будь я влюблен, как ты думаешь, верь я бессмертию души, быть может, не сказал бы тебе на радость:

Душа, не умирая,
Вне жизни будет жить бессмертием любви.

Например, я часто замечал, что тут, где сердце мое злится, язык мой всегда осечется; на постороннего, откуда не возьмется, так и выпалит. Дидерот говорит: «зачем искать автора в его лицах? Что общего между Расином и Аталиею, Мольером и Тартюфом?». Что он сказал о драматическом писателе, можно сказать и о всяком. Главная примета не в выборе предметов, а в приеме: как, с какой стороны смотришь на вещь, чего в ней не видишь и чего в ней не доищешься, другим неприметного. О характере певца судить не можно по словам, которые он поет... Неужели Батюшков на деле то же, что в стихах. Сладострастие совсем не в нем». [1]

Статическое обособление вовсе не открывает пути к литературной личности автора и только неравномерно под-

---

[1] Остаф. арх., т. I, стр. 382; письмо от 1819 г.

совывает вместо понятия литературной эволюции и литературного генезиса понятие психологического генезиса.

Перед нами результат такого статического обособления — в изучении Пушкина. Пушкин выдвинут за эпоху и за эволюционную линию, изучается вне ее (обычно вся литературная эпоха изучается под его знаком). И многие историки литературы продолжают поэтому (и только поэтому) утверждать, что последний этап лирики Пушкина — высший пункт ее развития, не замечая именно спада лирической продукции у Пушкина в этот период и наметившегося выхода его в смежные с художественной литературой ряды: журнал, историю.

Подменить эволюционную точку зрения статической и осуждены многие значительные и ценные явления литературы. Тот бесплодный литературный критик, который теперь осмеивает явления раннего футуризма, одерживает дешевую победу: оценивать динамический факт с точки зрения статической то же, что оценить качества ядра вне вопроса о полете. «Ядро» может быть очень хорошим на вид и не лететь, т. е. не быть ядром, и может быть «неуклюжим» и «безобразным», но лететь хорошо, т. е. быть ядром.

И в эволюции мы единственно и сумеем анализировать «определение» литературы. При этом обнаружится, что свойства литературы, кажущиеся основными, первичными, бесконечно меняются и литературы, как таковой, не характеризуют. Таковы понятия «эстетического» в смысле «прекрасного».

Устойчивым оказывается то, что кажется само собою разумеющимся, литература есть речевая конструкция, ощущаемая, именно, как конструкция, т. е. литература есть динамическая речевая конструкция.

Требование непрерывной динамики и вызывает эволюцию, ибо каждая динамическая система автоматизуется обязательно, и диалектически обрисовывается противоположный конструктивный принцип. [1]

Своеобразие литературного произведения в приложении конструктивного фактора к материалу, в «оформлении» (т. е. по существу — деформации) материала. Каждое произведение — это эксцентрик, где конструктивный фактор не растворяется в материале, не «соответствует» ему, а эксцентрически с ним связан, на нем выступает.

При этом, само собою, «материал» вовсе не противоположен «форме», он тоже «формален», ибо вне конструктивного материала не существует. Попытки выхода за конструкцию приводят к результатам, подобным результатам потебнианской теории; в точке X (идея), к которой стремится образ, могут сойтись, очевидно, многие образы, и это смешивает в одно самые различные, специфические конструкции. Материал — подчиненный элемент формы за счет выдвинутых конструктивных.

Таким стержневым, конструктивным фактором будет в стихе ритм, в широком смысле материалом — семантические группы; в прозе им будет — семантическая группировка (сюжет), материалом — ритмические, в широком смысле, элементы слова.

---

[1] О функциях литературного ряда см. в статье «О литературной эволюции» в этой же книге. Определение литературы, как динамической речевой конструкции, не выдвигает само по себе требования обнажения приема. Бывают эпохи, когда обнаженный прием, так же как и всякий другой, автоматизуется, тогда он естественно вызывает требование диалектически ему противоположного сглаженного приема. Этот сглаженный прием будет в таких обстоятельствах динамичнее, чем обнаженный, ибо он сменит ставшее обычным соотношение конструктивного принципа с материалом, а, стало быть, его подчеркнет. «Отрицательный признак» сглаженной формы может быть силен при автоматизации «положительного признака» обнаженной.

Каждый принцип конструкции устанавливает те или иные конкретные связи внутри этих конструктивных рядов, то или иное отношение конструктивного фактора к подчиненным. (При этом в принцип конструкции может входить и известная у с т а н о в к а на то или иное назначение или употребление конструкции; простейший пример: в конструктивный принцип ораторской речи или даже ораторской лирики входит установка на п р о и з н е с е н н о е слово и т. д.)

Таким образом, тогда как «конструктивный фактор» и «материал» — понятия постоянные для определенных конструкций, конструктивный принцип — понятие, все время меняющееся, сложное, эволюционирующее. Вся суть «новой формы» в новом принципе конструкции, в новом использовании отношения конструктивного фактора и факторов подчиненных — материала.

Взаимодействие конструктивного фактора и материала должно все время разнообразиться, колебаться, видоизменяться, чтобы быть динамичным.

К произведению другой эпохи, автоматизованному, легко подойти с собственным апперцептивным багажом и увидеть не оригинальный конструктивный принцип, а только омертвевшие безразличные связи, окрашенные нашими апперцептивными стеклами. Между тем с о в р е м е н н и к всегда чует эти отношения, взаимодействия, в их динамике; он не отделяет «метр» от «словаря», но всегда знает новизну их отношения. А эта новизна — сознание эволюции.

Один из законов динамизма формы — это наиболее широкое колебание, наибольшая переменность в соотношении конструктивного принципа и материала.

Пушкин прибегает, например, в стихах с определенной строфой к б е л ы м м е с т а м. (Не «пропускам», ибо стихи пропускаются в данном случае по конструктивным

причинам, а в некоторых случаях белые места сделаны совсем без текста, так, например, в «Евгении Онегине».)

То же и у Анненского, у Маяковского («Про это»).

Здесь не пауза, а именно стих вне речевого материала; семантика — любая, «какая-то»; в результате обнажен конструктивный фактор — метр и подчеркнута его роль.

Здесь конструкция дана на нулевом речевом материале. Так широки границы материала в словесном искусстве; допустимы самые глубокие разрывы и расселины — их спаивает конструктивный фактор. Перелеты через материал, нулевой материал, только подчеркивают крепость конструктивного фактора.

И вот, при анализе литературной эволюции мы наталкиваемся на следующие этапы: 1) по отношению к автоматизованному принципу конструкции диалектически намечается противоположный конструктивный принцип; 2) идет его приложение — конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распространяется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизуется и вызывает противоположные принципы конструкции.

В эпоху разложения центральных главенствующих течений вырисовывается диалектически новый конструктивный принцип. Большие формы, автоматизуясь, подчеркивают значение малых форм (и наоборот), образ, дающий словесную арабеску, семантический излом, автоматизуясь, проясняет значение мотивированного вещью образа (и наоборот).

Но было бы странно думать, что новое течение, новая смена выходят сразу на свет, как Минерва из головы Юпитера.

Нет, этому важному факту эволюционной смены предшествует сложный процесс.

Прежде всего вырисовывается противоположный кон-

структивный принцип. Он вырисовывается на основе «случайных» результатов и «случайных» выпадов, ошибок. Так, например, при господстве малой формы (в лирике сонет, катрены и т. д.) таким «случайным» результатом будет любое объединение сонетов, катренов и пр. — в сборник.

Но когда малая форма автоматизуется, этот случайный результат закрепляется — сборник, как таковой, осознается как конструкция, т. е. возникает большая форма.

Так, Авг. Шлегель называл сонеты Петрарки фрагментарным лирическим романом; так, Гейне — поэт малой формы в «Buch der Lieder» и других циклов «мелких стихотворений» — одним из главных конструктивных моментов полагает момент объединения в сборнике, момент связи, и создает сборники — лирические романы, где каждое малое стихотворение играет роль главы.

И наоборот, одним из «случайных» результатов большой формы будет осознание недоконченности, отрывочности, как приема, как метода конструкции, что прямо ведет к малой форме. Но эта «недоконченность», «отрывочность», ясное дело, будет восприниматься как ошибка, как выпад из системы, и только когда сама система автоматизуется, на ее фоне вырисуется эта ошибка как новый конструктивный принцип.

Собственно говоря, каждое уродство, каждая «ошибка», каждая «неправильность» нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип (таково, в частности, использование языковых небрежностей и «ошибок», как средства семантического сдвига у футуристов). [1]

---

[1] Поэтому всякий «пуризм» есть «пуризм» специфический, пуризм, основанный на данной системе, а не «пуризм вообще». То же и о языковом пуризме. Длинные списки пушкинских «ошибок»

Развиваясь, конструктивный принцип ищет приложения. Нужны особые условия, в которых какой-либо конструктивный принцип мог быть приложен на деле, нужны легчайшие условия.

Так, например, в наши дни дело обстоит с русским авантюрным романом. Принцип сюжетного романа всплыл по диалектическому противоречию к принципу бессюжетного рассказа и повести; но конструктивный принцип еще не нашел нужного приложения, он еще проводится на иностранном материале; а для того, чтобы слиться с русским материалом, ему нужны какие-то особые условия; это соединение совершается вовсе не так просто; взаимодействие сюжета и стиля налаживается при условиях, в которых весь секрет. И если их нет, явление остается попыткой.

Чем «тоньше», чем необычнее явление, тем яснее вырисовывается новый конструктивный принцип.

Такие явления искусство находит в области б ы т а. Быт кишит рудиментами разных интеллектуальных деятельностей. По составу быт — это рудиментарная наука, рудиментарное искусство и техника; он отличается от развитых науки, искусства и техники методом обращения с ними. «Художественный быт» поэтому, по функциональной роли в нем искусства, нечто отличное от искусства, но по форме явлений они соприкасаются. Разный метод обращения с одними и теми же явлениями способствует разному отбору этих явлений, а поэтому и самые формы художественного быта отличны от искусства. Но в тот момент, когда основной центральный принцип

и «неправильностей» приводятся в архаистической Галатее (1829 и 1830 г.) целыми страницами. Современная русская проза «прюдствует» на две стороны: боятся простой фразы и избегают вполне мотивированной языком небрежности. Писемский, не боясь, писал: «Чувствуемый оттуда запах махорки и какими-то прокислыми щами делал почти невыносимым жизнь в этом месте» (т. IV, стр. 46).

*

конструкции в искусстве развивается, новый конструктивный принцип ищет «новых», свежих и «не своих» явлений. Такими не могут быть старые, обычные явления, связанные с разложившимся конструктивным принципом.

И новый конструктивный принцип падает на свежие, близкие ему явления быта.

Приведу пример.

В XVIII веке (первая половина) переписка была приблизительно тем, чем еще недавно была для нас, — исключительно явлением быта. Письма не вмешивались в литературу. Они многое заимствовали из литературного прозаического стиля, но были далеки от литературы, это были записки, расписки, прошения, дружеские уведомления и т. д.

Главенствующей в области литературы была поэзия; в ней, в свою очередь, главенствовали высокие жанры. Не было того выхода, той щели, через которую письмо могло стать литературным фактом. Но вот это течение исчерпывается; интерес к прозе и младшим жанрам вытесняет высокую оду.

Ода — главенствующий жанр — начинает спадать в область «шинельных стихов», т. е. стихов, подносимых «шинельными» просителями, — в быт. Конструктивный принцип нового течения нащупывается диалектически.

Главным принципом «грандиозари» XVIII века была ораторская, эмоционально ослепляющая функция поэтического слова. Образ Ломоносова строился по принципу перенесения вещи на «неприличное», не подобающее ей место; принцип «сопряжения далековатых идей» узаконил соединение далеких по значению слов; образ получался как семантический «слом», а не как «картина» (при этом выдвигался на передний план принцип звукового сопряжения слов).

Эмоция («грандиозная») то нарастала, то упадала (предусматривались «отдыхи», «слабости», более бледные места).

В связи с этим — аллегоризм и анти-психологизм высокой литературы XVIII века.

Ораторская ода эволюционирует в державинскую, где грандиозность — в соединении слов «высоких» и «низких», оды — с комическими элементами сатирического стиха.

Разрушение грандиозной лирики происходит в карамзинскую эпоху. По противоположности ораторскому слову, особое значение приобретает романс, песня. Образ — семантический слом, автоматизуясь, вызывает тягу к образу, ориентирующемуся на ближайшие ассоциации.

Выступает малая форма, малая эмоция, на смену аллегориям идет психологизм. Так конструктивные принципы диалектически отталкиваются от старых.

Но для их приложения нужны самые прозрачные, самые податливые явления, и они найдены — в быте.

Салоны, разговоры «милых женщин», альбомы культивируют малую форму «безделки»: «песни», катрены, рондо, акростихи, шарады, буримэ и игры превращаются в важное литературное явление.

И наконец — п и с ь м о.

Здесь, в письмах, были найдены самые податливые, самые легкие и нужные явления, выдвигавшие новые принципы конструкции с необычайной силой: недоговоренность, фрагментарность, намеки, «домашняя» малая форма письма мотивировали ввод мелочей и стилистических приемов, противоположных «грандиозным» приемам XVIII века. Этот нужный материал стоял вне литературы, в быту. И из бытового документа письмо поднимается в самый центр литературы. Письма Карамзина к Петрову обгоняют его же опыты в старой ораторской канонической прозе и приводят к «Письмам русского путешественника», где путевое письмо стало ж а н р о м. Оно стало жанровым оправданием, жанровой скрепой новых приемов. Ср. предисловие Карамзина:

«Пестрота, неровность в слоге, есть следствие различных предметов, которые действовали на душу... путешественника; он. . . описывал свои впечатления не на досуге, не в тишине кабинета, а где и как случалось, дорогою, на лоскутках, карандашом. Много не важного, мелочи — соглашаюсь. . . для чего же и путешественнику не простить некоторых безделыных подробностей? Человек в дорожном платье, с посохом в руке, с котомкою за плечами не обязан говорить с осторожною разборчивостью какого-нибудь придворного, окруженного такими же придворными, или профессора, сидящего в шпанском парике на больших ученых креслах».

Но рядом — продолжается и бытовое письмо; в центре литературы не только и не всецело жанры, указанные печатью, но и бытовое письмо, пересыпанное стиховыми вставками, с шуткой, рассказом, оно уже не «уведомление» и не «расписка».

Письмо, бывшее документом, становится литературным фактом.

У младших карамзинистов — А. Тургенева, П. Вяземского идет непрестанная эволюция бытового письма. Письма читаются не только адресатами; письма оцениваются и разбираются, как литературные произведения в ответных же письмах. Тип карамзинского письма — мозаика с внедренными стихами, с неожиданными переходами и с закругленной сентенцией — сохраняется долго. (Ср. первые письма Пушкина Вяземскому и В. Пушкину.) Но стиль письма эволюционирует. С самого начала играла некоторую роль в письме интимная дружеская шутка, шутливая перифраза, пародия и передразнивание, данная намеком эротика; это подчеркивало интимность, нелитературность жанра. По этой линии и идет развитие, эволюция письма у А. Тургенева, Вяземского и особенно Пушкина, но уже по другой линии.

Исчезала и изгонялась манерность, изгонялась перифраза, шла эволюция к грубой простоте (у Пушкина не без влияния архаистов, ратовавших за «первобытную простоту» против эстетизма карамзинистов). Это была не безразличная простота документа, извещения, расписки, это была вновь найденная литературная простота. В жанре попрежнему подчеркивалась его вне-литературность, интимность, но она подчеркивалась нарочитой грубостью, интимным сквернословием, грубой эротикой.

Вместе с тем, писатели сознают этот жанр глубоко литературным жанром; письма читались, распространялись. Вяземский собирался писать русский manuel du style epistolaire. Пушкин пишет черновики для невзыскательных частных писем. Он ревниво следит за своим эпистолярным стилем, оберегая его простоту от возвратов к манерности карамзинистов. («Adieu, князь Вертопрах и княгиня Вертопрахина. Ты видишь, что у меня недостает уже и собственной простоты для переписки». Вяземскому, 1826 г.)

Разговорным языком был по преимуществу французский, но Пушкин выговаривает брату за то, что тот мешает в письмах французское с русским, как московская кузина.

Так, письмо, оставаясь частным, не литературным, было в то же время и именно поэтому литературным фактом огромного значения. Этот литературный факт выделил канонизованный жанр «литературной переписки», но и в своей чистой форме он оставался литературным фактом.

И не трудно проследить такие эпохи, когда письмо, сыграв свою литературную роль, падает опять в быт, литературы более не задевает, становится фактом быта, документом, распиской. Но в нужных условиях этот бытовой факт опять становится фактом литературным.

Любопытно убедиться в том, как историки и теоретики литературы, строющие твердое определение литературы, просмотрели огромного значения литературный факт, то всплывающий из быта, то опять в него ныряющий. Пушкинские письма покамест используются только для справок, да разве еще для альковных разысканий. Письма Вяземского, А. Тургенева, Батюшкова никем не исследованы как литературный факт. [1]

В рассматривавшемся случае (Карамзин) письмо было оправданием особых приемов конструкции — вещь быта свежая, «не готовая», лучше соответствовала новому конструктивному принципу, чем любые «готовые» литературные вещи.

Но может быть и иное олитературение вещи быта, иное превращение факта быта в литературный факт.

Конструктивный принцип, проводимый на одной какой-либо области, стремится расшириться, распространиться на возможно более широкие области.

Это можно назвать «империализмом» конструктивного принципа. Этот империализм, это стремление к захвату наиболее широкой области можно проследить на любом участке; таково, например, обобщение эпитета, указанное Веселовским: если сегодня есть у поэтов «золотое солнце», «золотые волосы», то завтра будет и «золотое небо» и «золотая земля» и «золотая кровь». Таков же факт ориентации на победивший строй или жанр — совпадение периодов ритмической прозы с преобладанием поэзии над прозой. Развитие верлибра доказывает, что конструктивное значение ритма осознано достаточно глубоко для того, чтобы

---

[1] Писано в 1924 г. Теперь имеются статья Н. Степанова и нек. др.

оно распространялось на возможно более широкий ряд явлений.

Конструктивный принцип стремится выйти за пределы, обычные для него, ибо, оставаясь в пределах обычных явлений, он быстро автоматизуется. Этим объясняется и смена тем у поэтов.

Приведу пример. Гейне строит свое искусство на сломе, диссонансе. В последней строке он ломает прямую линию всего стихотворения (pointe); он строит образ по принципу контраста. Тема любви разработана им как раз под этим углом. Готшалль пишет: «Гейне довел эти контрасты «святой» и «вульгарной» любви до крайности; они грозили выпасть из поэзии. Вариации этой темы перестали под конец «звучать», вечные самоосмеяния напоминали паяца в цирке. Юмор должен был искать новых для себя областей, выйти из узкого круга «любви» и взять, как тему, государство, литературу, искусство, объективный мир».[1]

Конструктивный принцип, распространяясь на все более широкие области, стремится, наконец, прорваться сквозь грань специфически-литературного, «подержанного», и, наконец, падает на быт. Например, конструктивный фактор прозы, сюжетная динамика, становится главным принципом конструкции, стремится к максимальному развитию. Как сюжетные, осознаются вещи с минимальной фабулой, с развитием сюжета вне фабулы. (Ср. В. Шкловский. Тристрам Шенди; это можно сравнить с явлением верлибра, удаленным от обычной стиховой системы и поэтому подчеркивающим стих.)

И этот конструктивный принцип падает в наши дни на

---

[1] K. Gotschall. Die deutsche Nat.-Lit. B. II. S. 9. Говорить о том, что эти смены тем обусловлены вне, литературными причинами (напр., личными переживаниями), значит смешивать в одно понятия генезиса и эволюции. Психологический генезис явления вовсе не соответствует эволюционному значению явления.

быт. Газеты и журналы существуют много лет, но они существуют как факт быта. В наши же дни обострен интерес к газете, журналу, альманаху, как к своеобразному литературному произведению, как конструкции.

Факт быта оживает своей конструктивной стороной. Мы не безразлично относимся к монтировке газеты или журнала. Журнал может быть по материалу хорош, и все же мы можем его оценить, как бездарный по конструкции, по монтировке, и потому осудить как журнал. Если проследить эволюцию журнала, его смену альманахом и т. д., станет ясно, что эволюция эта идет не по прямой линии: журнал то является безразличным фактором быта, момент самой монтировки в нем не играет роли, то вырастает в литературный факт. Во время напряжения и роста в ширину таких фактов как «кусковая композиция» в повести и романе, строющая сюжет на намеренно несвязанных отрезках, этот принцип конструкции естественно переходит на соседние, а потом и далекие явления.

И еще одно характерное явление, в котором тоже можно различить, как конструктивный принцип, которому тесно на чисто литературном материале, переходит на бытовые явления. Я говорю о «литературной личности».

Существуют явления стиля, которые приводят к л и ц у автора; в зачатке это можно наблюсти в обычном рассказе: особенности лексики, синтаксиса, а главное интонационный фразовой рисунок, все это более или менее подсказывает какие-то неуловимые и вместе конкретные черты рассказчика; если рассказ этот ведется с установкой на рассказчика, от лица его, то эти неуловимые черты становятся конкретными до осязательности, складываются в облик (разумеется конкретность здесь особая, далекая от живописной наглядности; и если бы нас стали спрашивать, напр., как в ы г л я д и т этот рассказчик, то наш ответ был бы поневоле субъективен). Последний предел

литературной конкретности этого стилистического лица — это н а з в а н и е.

Обозначение того или иного лица дает сразу массу мелких черт, вовсе не исчерпывающихся даваемыми понятиями. Когда писатель XIX века подписывал под статьей вместо имени: «Житель Новой Деревни», он, конечно, вовсе не желал дать понять читателю, что автор живет в Новой Деревне, потому что читателю вовсе незачем было знать это.

Но именно вследствие этой «бесцельности» — название приобретало другие черты — читатель отбирал из понятий только х а р а к т е р н о е, только так или иначе подсказывавшее черты автора, и применял эти черты к тем чертам, которые вырастали для него из стиля, или особенностей сказа, или из ассортимента уже готовых, подобных имен. Так, Новая Деревня была для него «окраина», а автор статьи — «пустынник».

Еще выразительнее имя, фамилия. Имя в быту, фамилия в быту для нас то же, что их носитель. Когда нам называют незнакомую фамилию, мы говорим: «Это имя мне ничего не говорит». В художественном произведении нет неговорящих имен. В художественном произведении нет незнакомых имен. Все имена говорят. Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно. Оно с максимальной силой развивает оттенки, мимо которых мы проходим в жизни. «Иван Петрович Иванов» вовсе не бесцветная фамилия для героя, потому что бесцветность отрицательный признак только для быта, а в конструкции она сразу становится положительным признаком.

Поэтому авторские подписи «Житель Т е н т е л е в о й деревни», «Л у ж н и ц к и й старец», являющиеся, по-видимому, простыми обозначениями места (или возраста), уже очень характерные, очень конкретные названия не

только в силу черт, даваемых словами «старец» и «житель деревни», но и в силу большой выразительности имен «Тентелевой», «Лужницкий».

Между тем, в художественном быту есть и будет институт псевдонима. Взятый с его бытовой стороны псевдоним—явление одного ряда с явлением анонима. Бытовые, исторические условия и причины его сложны и нас здесь не интересуют. Но в периоды литературы, когда выдвигается «личность автора», бытовое явление используется в литературе.

В 20-х годах псевдонимы, примеры которых я приводил, «сгущались», конкретизировались по мере роста стилистических явлений сказа. Это явление привело в 30-х годах к созданию литературной личности барона Брамбеуса.

Так позже создалась «личность» Кузьмы Пруткова. Факт юридический, больше всего связанный с вопросом об авторском праве и об ответственности, этикетка, заявленная в писательском союзе, становится при особых условиях литературной эволюции литературным фактом.

В литературе существуют явления разных пластов; в этом смысле нет полной смены одного литературного течения другим. Но эта смена есть в другом смысле — сменяются главенствующие течения, главенствующие жанры.

Как бы ни были широки и многочисленны ветви литературы, какое бы множество индивидуальных черт ни было присуще отдельным ветвям литературы, история ведет их по определенным руслам: неизбежны моменты, когда казалось бы бесконечно-разнообразное течение мелеет и когда ему на смену приходят явления, вначале мелкие, мало заметные.

Бесконечно-разнообразно «слияние конструктивного

принципа с материалом», о котором я говорил, и совершается в массе разнообразных форм, но неминуем для каждого литературного течения час исторической генерализации, приведения к простому и несложному.

Таковы явления эпигонства, которые торопят смену главного течения. И здесь, в этой смене, бывают революции разных размахов, разных глубин. Есть революции домашние, «политические», есть революции «социальные», sui generis. И такие революции обычно прорывают область собственно «литературы», захватывают область быта.

Этот разный состав литературного факта должен быть учтен каждый раз, когда говорят о «литературе».

Литературный факт — разносоставен, и в этом смысле литература есть прерывно эволюционирующий ряд.

Каждый термин теории литературы должен быть конкретным следствием конкретных фактов. Нельзя, исходя из вне- и над-литературных высот метафизичекой эстетики, насильно «подбирать» к термину «подходящие» явления. Термин конкретен, определение эволюционирует, как эволюционирует сам литературный факт.

1924.

Борису Эйхенбауму.

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ.

1. Положение истории литературы продолжает оставаться в ряду культурных дисциплин положением колониальной державы. С одной стороны, ею в значительной мере владеет индивидуалистический психологизм (в особенности на Западе), где вопрос о литературе неправомерно подменяется вопросом об авторской психологии, а вопрос о литературной эволюции — вопросом о генезисе литературных явлений. С другой стороны, упрощенный каузальный подход к литературному ряду приводит к разрыву между тем пунктом, с которого наблюдается литературный ряд, — а им всегда оказываются главные, но и дальнейшие социальные ряды, — и самым литературным рядом. Построение же замкнутого литературного ряда и рассмотрение эволюции внутри его наталкивается то-и-дело на соседние культурные, бытовые, в широком смысле, социальные ряды, и, стало быть, обречено на неполноту. Теория ценности в литературной науке вызвала опасность изучения главных, но и отдельных явлений, и приводит историю литературы в вид «истории генералов». Слепой отпор «истории генералов» вызвал в свою очередь интерес к изучению массовой литературы, но без ясного теоретического осознания методов ее изучения и характера ее значения.

Наконец, связь истории литературы с живою современною литературой — связь выгодная и нужная для науки —

оказывается не всегда нужною и выгодною для развивающейся литературы, представители которой готовы принять историю литературы за установление тех или иных традиционных норм и законов и «историчность» литературного явления смешивают с «историзмом» по отношению к нему. В результате последнего конфликта возникло стремление изучать отдельные вещи и законы их построения во вне-историческом плане (отмена истории литературы).

2. Для того чтобы стать, наконец, наукой, история литературы должна претендовать на достоверность. Пересмотру должны быть подвергнуты все ее термины и, прежде всего, самый термин «история литературы». Термин оказывается необычайно широким, покрывающим и материальную историю художественной литературы, и историю словесности, и письменности вообще; он оказывается и претенциозным, потому что «история литературы» мыслится заранее как дисциплина, готовая войти в «историю культуры» в качестве научно-отпрепарированного ряда. Прав у нее пока на это нет.

Между тем, исторические исследования распадаются, по крайней мере, на два главных типа по наблюдательному пункту: исследование генезиса литературных явлений и исследование эволюции литературного ряда, литературной изменчивости.

От угла зрения зависит не только значение, но и характер изучаемого явления: момент генезиса в исследовании литературной эволюции имеет свое значение и свой характер, разумеется, не те, что в исследовании самого генезиса.

Далее, изучение литературной эволюции или изменчивости должно порвать с теориями наивной оценки, оказывающейся результатом смешения наблюдательных пунктов: оценка производится из одной эпохи-системы

в другую. Самая оценка при этом должна лишиться своей субъективной окраски, и «ценность» того или иного литературного явления должна рассматриваться как «эволюционное значение и характерность».

То же должно произойти и с такими оценочными пока что понятиями, как «эпигонство», «дилетантизм» или «массовая литература». [1]

Основное понятие старой истории литературы «традиция» оказывается неправомерной абстракцией одного или многих литературных элементов одной системы, в которой они находятся на одном «амплуа» и играют одну роль, и сведением их с теми же элементами другой системы, в которой они находятся на другом «амплуа» — в фиктивно-единый, кажущийся целостным ряд.

Главным понятием литературной эволюции оказывается смена систем, а вопрос о «традициях» переносится в другую плоскость.

---

[1] Достаточно проанализировать массовую литературу 20-х и 30-х годов, чтобы убедиться в колоссальной эволюционной разнице их. В 30-е годы, годы автоматизации предшествующих традиций, годы работы над слежалым литературным материалом, «дилетантизм» получает вдруг колоссальное эволюционное значение. Именно из дилетантизма, из атмосферы «стихотворных записок на полях книг» выходит новое явление — Тютчев, своими интимными интонациями преобразующий поэтический язык и жанры. Бытовое отношение к литературе, кажущееся с оценочной точки зрения ее разложением, преобразует литературную систему. Между тем, «дилетантизм» и «массовая литература» в 20-х годах, годах «мастеров» и создания новых поэтических жанров, окрещивались «графоманией», и тогда как «первостепенные» (с точки зрения эволюционного значения) поэты 30-х годов в борьбе с предшествующими нормами являлись в условиях «дилетантизма» (Тютчев, Полежаев), «эпигонства и ученичества» (Лермонтов), в эпоху 20-х годов даже «второстепенные» поэты носили окраску мастеров первостепенных, ср. «универсальность» и «грандиозность» жанров у таких массовых поэтов, как Олин. Ясно, что эволюционное значение таких явлений как «дилетантизм», «эпигонство» и т. д. от эпохи к эпохе разное, и высокомерное, оценочное отношение к этим явлениям — наследство старой истории литературы.

3. Чтобы проанализировать этот основной вопрос, нужно заранее условиться в том, что литературное произведение является системою, и системою является литература. Только при этой основной договоренности и возможно построение литературной науки, не рассматривающей хаос разнородных явлений и рядов, а их изучающей. Вопрос о роли соседних рядов в литературной эволюции этим не отметается, а, напротив, ставится.

Проделать аналитическую работу над отдельными элементами произведения, сюжетом и стилем, ритмом и синтаксисом в прозе, ритмом и семантикой в стихе и т. д. стоило, чтобы убедиться, что абстракция этих элементов, как рабочая гипотеза, в известных пределах допустима, но что все эти элементы соотнесены между собою и находятся во взаимодействии. Изучение ритма в стихе и ритма в прозе должно было обнаружить, что роль одного и того же элемента в разных системах разная.

Соотнесенность каждого элемента литературного произведения, как системы, с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной функцией данного элемента.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что такая функция — понятие сложное. Элемент соотносится сразу: с одной стороны, по ряду подобных элементов других произведений-систем, и даже других рядов, с другой стороны с другими элементами данной системы (авто-функция и син-функция).

Так, лексика данного произведения соотносится сразу с литературной лексикой и общеречевой лексикой, с одной стороны, с другими элементами данного произведения — с другой. Оба эти компонента, вернее, обе равнодействующие функции — неравноправны.

Функция архаизмов, напр., целиком зависит от си-

стемы, в которой они употреблены. В системе Ломоносова они имеют, напр., функцию так называемого «высокого» словоупотребления, так как в этой системе доминирующую роль в данном случае играет лексическая окраска (архаизмы употребляются по лексическим ассоциациям с церковным языком). В системе Тютчева функции архаизмов другие, они в ряде случаев абстрактны: фонтан — водомет. Любопытны, как пример, случаи архаизмов в иронической функции:

Пушек гром и мусикия —

у поэта, употребляющего такие слова, как «мусикийский», совершенно в иной функции. Авто-функция не решает, она дает только возможность, она является условием синфункции. (Так, ко времени Тютчева за XVIII и XIX века была уже обширная пародическая литература, где архаизмы имели пародическую функцию.) Но решает в данном случае, конечно, семантическая и интонационная система данного произведения, которая позволяет соотнести данное выражение не с «высоким», а с «ироническим» словоупотреблением, т. е. определяет его функцию.

Вырывать из системы отдельные элементы и соотносить их вне системы, т. е. без их конструктивной функции с подобным рядом других систем, неправильно.

4. Возможно ли так называемое «имманентное» изучение произведения, как системы, вне его соотнесенности с системою литературы? Такое изолированное изучение произведения есть та же абстракция, что и абстракция отдельных элементов произведения. По отношению к современным произведениям она сплошь и рядом применяется и удается в критике, потому что соотнесенность современного произведения с современной литературой — заранее предустановленный и только замалчиваемый факт. (Сюда относится соотнесенность произведения с другими

произведениями автора, соотнесенность его с жанром и т. д.)

Но уже и по отношению к современной литературе невозможен путь изолированного изучения.

Существование факта, как литературного, зависит от его диференциального качества (т. е. от соотнесенности либо с литературным, либо с вне-литературным рядом), другими словами — от функции его.

То, что в одной эпохе является литературным фактом, то для другой будет общеречевым бытовым явлением, и, наоборот, в зависимости от всей литературной системы, в которой данный факт обращается.

Так, дружеское письмо Державина — факт бытовой, дружеское письмо карамзинской и пушкинской эпохи — факт литературный. Ср. литературность мемуаров и дневников в одной системе литературы и вне-литературность в другой.

Изучая изолированно произведение, мы не можем быть уверенными, что правильно говорим об его конструкции, о конструкции самого произведения.

Здесь и еще одно обстоятельство. Авто-функция, т. е. соотнесенность какого-либо элемента с рядом подобных элементов других систем и других рядов, является условием син-функции, конструктивной функции данного элемента.

Поэтому не безразлично, «стерт» ли, «бледен» ли такой-то элемент или же нет. Что такое «стертость», «бледность» стиха, метра, сюжета и т. д.? Иными словами, что такое «автоматизация» того или иного элемента?

Приведу пример из лингвистики: когда «бледнеет» представление значения, слово, выражающее представление, становится выражением связи, отношения, становится служебным словом. Иными словами, меняется его функция. То же и с автоматизацией, с «побледнением» любого ли-

*

тературного элемента: он не исчезает, только функция его меняется, становится служебной. Если метр в стихотворении «стерт», за его счет становятся важными другие признаки стиха и другие элементы произведения, а он несет иные функции.

Так, стиховой «маленький фельетон» в газете дается по преимуществу на стертых, банальных метрах, давно оставленных поэзиею. Как «стихотворение», соотнесенное с «поэзией», его никто бы и читать не стал. Стертый метр является здесь средством прикрепления злободневного, бытового, фельетонного материала к литературному ряду. Функция его совершенно другая, нежели в поэтическом произведении, она служебная. К тому же ряду фактов относится и «пародия» в стиховом «маленьком фельетоне». Пародия литературно жива постольку, поскольку живо пародируемое. Какое литературное значение может иметь заведомо-тысячная пародия на лермонтовское «Когда волнуется желтеющая нива» и на пушкинского «Пророка»? Между тем стиховой «маленький фельетон» сплошь да рядом пользуется ею. И здесь мы имеем то же: функция пародии стала служебной, она служит для *прикрепления* вне-литературных фактов к литературному ряду.

Если «стерта» так называемая сюжетная проза, то фабула имеет в произведении иные функции, нежели в том случае, когда «сюжетная» проза в литературной системе не «стерта». Фабула может быть только мотивировкой стиля или способа развертывания материала.

Говоря грубо, описания природы в старых романах, которые мы, двигаясь в определенной литературной системе, были бы склонны сводить к роли служебной, к роли спайки или торможения (а, значит, почти пропускать), двигаясь в другой литературной системе, мы были бы склонны считать главным, доминирующим элементом,

потому что возможно такое положение, что фабула являлась только мотивировкой, поводом к развертыванию «статических описаний».

5. Подобным же образом решается вопрос наиболее трудный, наименее исследованный: о литературных жанрах. Роман, кажущийся целым, внутри себя на протяжении веков развивающимся жанром, оказывается не единым, а переменным, с меняющимся от литературной системы к системе материалом, с меняющимся методом введения в литературу вне-литературных речевых материалов, и самые признаки жанра эволюционируют. Жанры «рассказ», «повесть» в системе 20-х — 40-х годов определялись, как то явствует из самых названий, другими признаками, нежели у нас. [1] Мы склонны называть жанры по *второстепенным результативным признакам*, грубо говоря, по величине. Названия рассказ, повесть, роман для нас адэкватны определению количества печатных листов. Это доказывает не столько «автоматизованность» жанров для нашей литературной системы, сколько то, что жанры опре-

[1] Ср. словоупотребление «рассказ» в 1825 г. в «Моск. Тел.» в рецензии о «Евгении Онегине»: «Кто из поэтов имел *рассказ*, *т. е. исполнение поэмы* целью и даже кто из прозаиков в творении обширном? В Тристраме Шенди, где, повидимому, все заключено *в рассказе*, *рассказ* совсем не цель ее» («Моск. Тел.», 1825 г., № 15. Особое прибавл., стр. 5). Т. е. *рассказ* здесь, очевидно, близок к нашему термину *«сказ»*. Эта терминология вовсе не случайна и продержалась долго. Ср. определение жанров у Дружинина в 1849 г.: «Сам автор (Загоскин) назвал это произведение («Русские в начале осьмнадцатого столетия») р а с с к а з о м; в оглавлении же оно означено именем р о м а н а; но что же это в самом деле — теперь определить трудно, потому что оно еще не окончено... По-моему, это и не рассказ, и не роман. Это н е р а с с к а з, потому что и з л о ж е н и е в ы х о д и т н е о т а в т о р а, или какого-нибудь п о с т о р о н н е г о л и ц а, а напротив, драматизировано (или, вернее, диалогизировано), так что сцены и разговоры беспрерывно сменяются одни другими; наконец, повествование занимает самую меньшую часть. Это не р о м а н, потому что с этим словом соединяются требования и поэтического творчества, художественности в и з о б р а ж е н и и х а р а к т е р о в и п о л о ж е н и й действующих лиц. . . . Стану называть его романом,

деляются у нас по иным признакам. Величина вещи, речевое пространство — не безразличный признак. В изолированном же от системы произведении мы жанра и вовсе не в состоянии определить, ибо то, что называли одою в 20-е годы XIX века, или, наконец, Фет, называлось одою не по тем признакам, что во время Ломоносова.

На этом основании заключаем: изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно. Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой.

6. Строго говоря, вне соотнесенности литературных явлений и не бывает их рассмотрения. Таков, напр., вопрос о прозе и поэзии. Мы молчаливо считаем метрическую прозу — прозой и неметрический верлибр — стихом, не отдавая себе отчета в том, что в иной литературной системе мы были бы поставлены в затруднительное положение. Дело в том, что проза и поэзия соотносятся между собою, есть взаимная функция прозы и стиха. (Ср. установленное

потому что он имеет на то все претензии» (Дружинина т. VI, стр. 41. «Письма иногороднего подписчика»). Ставлю здесь же один любопытный вопрос.

В разное время, в разных национальных литературах замечается тип «рассказа», где в первых строках выведен рассказчик, далее не играющий никакой сюжетной роли, а рассказ ведется от его имени (Мопассан, Тургенев). Объяснить сюжетную функцию этого рассказчика трудно. Если зачеркнуть первые строки, его рисующие, сюжет не изменится. (Обычное начало-штамп в таких рассказах: «N. N. закурил сигару и начал рассказ».) Думаю, что здесь явление не сюжетного, а жанрового порядка. «Рассказчик» здесь — ярлык жанра, сигнал жанра «рассказ» — в известной литературной системе.

Эта сигнализация указывает, что жанр, с которым автор соотносит свое произведение, стабилизирован. Поэтому «рассказчик» здесь жанровой рудимент старого жанра. Тогда «сказ» у Лескова мог явиться вначале из «установки» на старый жанр, как средство «воскрешения», подновления старого жанра и только впоследствии перерос жанровую функцию. Вопрос, разумеется, требует особого исследования.

Б. Эйхенбаумом взаимоотношение развития прозы и стиха, их корреляцию.)

Функция стиха в определенной литературной системе выполнялась формальным элементом метра.

Но проза диференцируется, эволюционирует, одновременно эволюционирует и стих. Диференция одного соотнесенного типа влечет за собою, или, лучше сказать, связана с диференцией другого соотнесенного типа. Возникает метрическая проза (напр., Андрей Белый). Это связано с перенесением стиховой функции в стихе с метра на другие признаки, частью вторичные, результативные: на ритм, как знак стиховых единиц, особый синтаксис, особую лексику и т. д. Функция прозы к стиху остается, но формальные элементы, ее выполняющие, — другие.

Дальнейшая эволюция форм может либо на протяжении веков закрепить функцию стиха к прозе, перенести ее на целый ряд других признаков, либо нарушить ее, сделать несущественной, и подобно тому как в современной литературе мало существенна соотносительность жанров (по вторичным, результативным признакам), так может настать период, когда несущественно будет в произведении, написано ли оно стихом или прозой.

7. Эволюционное отношение функции и формального элемента — вопрос совершенно неисследованный. Я привел пример того, как эволюция форм вызывает изменение функции. Примеры того, как форма с неопределенной функцией вызывает новую, определяет ее, многочисленны. Есть примеры другого рода: функция ищет своей формы.

Приведу пример, в котором сочетались оба момента.

В 20-х годах в литературном направлении архаистов возникает функция высокого и простонародного стихового эпоса. Соотнесенность литературы с социальным рядом ведет их к большой стиховой форме. Но формальных элементов

нет, «заказ» социального ряда оказывается не равным «заказу» литературному и виснет в воздухе. Начинаются поиски формальных элементов. Катенин в 1824 г. выдвигает октаву как формальный элемент стиховой эпопеи. Страстность споров вокруг невинной с виду октавы подстать трагическому сиротству функции без формы. Эпос архаистов не удается. Через 6 лет форма используется Шевыревым и Пушкиным в другой функции — ломки всего четырехстопного ямбического эпоса и нового, сниженного (а не «высокого»), опрозаизированного эпоса («Домик в Коломне»).

Связь функции и формы не случайна. Неслучайно одинаково сочетание лексики определенного типа с метрами определенного типа у Катенина и через 20 — 30 лет у Некрасова, вероятно, и понятия не имевшего о Катенине.

Переменность функций того или иного формального элемента, возникновение той или иной новой функции у формального элемента, закрепление его за функцией — важные вопросы литературной эволюции, решать и исследовать которые здесь пока не место.

Скажу только, что здесь от дальнейших исследований зависит весь вопрос о литературе как о ряде, о системе.

8. Представление о том, что соотнесенность литературных явлений совершается по такому типу: произведение вдвигается в синхронистическую литературную систему и «обрастает» там функцией, не совсем правильно. Самое понятие непрерывно эволюционирующей синхронистической системы противоречиво. Система литературного ряда есть прежде всего система функций литературного ряда, в непрерывной соотнесенности с другими рядами. Ряды меняются по составу, но диференциальность человеческих деятельностей остается. Эволюция литературы, как и дру-

гих культурных рядов, не совпадает ни по темпу, ни по характеру (в виду специфичности материала, которым она орудует) с рядами, с которыми она соотнесена. Эволюция конструктивной функции совершается быстро. Эволюция литературной функции — от эпохи к эпохе, эволюция функций всего литературного ряда по отношению к соседним рядам — столетиями.

9. В виду того, что система не есть равноправное взаимодействие всех элементов, а предполагает выдвинутость группы элементов («доминанта») и деформацию остальных, произведение входит в литературу, приобретает свою литературную функцию именно этой доминантой. Так, мы соотносим стихи со стиховым рядом (а не прозаическим) не по всем их особенностям, а только по некоторым. То же и в соотнесенности по жанрам. Мы соотносим роман с «романом» сейчас по признаку величины, по характеру развития сюжета, некогда разносили по наличию любовной интриги.

Здесь еще один любопытный, с точки зрения эволюционной, факт. Соотносится произведение по тому или иному литературному ряду, в зависимости от «отступления», от «диференции», именно по отношению к тому литературному ряду, по которому оно разносится. Так, напр., вопрос о жанре пушкинской поэмы, необычайно острый для критики 20-х годов, возник потому, что пушкинский жанр явился комбинированным, смешанным, новым, без готового «названия». Чем острее расхождения с тем или иным литературным рядом, тем более подчеркивается именно та система, с которой есть расхождение, диференция. Так, верлибр подчеркнул стиховое начало на *внеметрических* признаках, а роман Стерна — сюжетное начало на *внефабульных* признаках (Шкловский). Аналогия из лингвистики: «изменчивость основы заставляет сосредоточивать на ней максимум выразительности и

выводит ее из сети приставок, которые не изменяются» (Вандриес).

10. В чем соотнесенность литературы с соседними рядами?

Далее, каковы эти соседние ряды?

Ответ у нас всех готов: быт.

Но для того чтобы решить вопрос о соотнесенности литературных рядов с бытом, поставим вопрос: как, чем соотнесен быт с литературой? Ведь быт по составу многогранен, многосторонен, и только функция всех его сторон в нем специфическая. Быт соотнесен с литературой прежде всего своей речевой стороной. Такова же соотнесенность литературных рядов с бытом. Эта соотнесенность литературного ряда с бытовым совершается по речевой линии, у литературы по отношению к быту есть речевая функция.

У нас есть слово «установка». Она означает примерно «творческое намерение автора». Но ведь бывает, что «намерение благое, да исполнение плохое». Прибавим: авторское намерение может быть только ферментом. Орудуя специфическим литературным материалом, автор отходит, подчиняясь ему, от своего намерения. Так, «Горе от ума» должно было быть «высоким» и даже «великолепным» (по авторской терминологии, не сходной с нашей), но получилось политической «архаистической» памфлетной комедией. Так, «Евгений Онегин» должен был быть сначала «сатирическою поэмой», в которой автор «захлебывается желчью». А работая над 4 главой, Пушкин уже пишет: «где у меня сатира? О ней и помина нет в «Евгении Онегине».

Конструктивная функция, соотнесенность элементов внутри произведения обращает «авторское намерение» в фермент, но не более. «Творческая свобода» оказывается

лозунгом оптимистическим, но не соответствует действительности и уступает место «творческой необходимости».

Литературная функция, соотнесенность произведения с литературными рядами довершает дело.

Вычеркнем телеологический, целевой оттенок, «намерение», из слова «установка». Что получится? «Установка» литературного произведения (ряда) окажется его речевой функцией, его соотнесенностью с бытом.

Установка «оды» Ломоносова, ее речевая функция — ораторская. Слово «установлено» на произнесение. Дальнейшие бытовые ассоциации — произнесение в большом, в дворцовом зале. Ко времени Карамзина ода «износилась» литературно. Погибла или сузилась в своем значении установка, которая пошла на другие, уже бытовые формы. Оды поздравительные и всякие другие стали «шинельными стихами», делом только бытовым. Готовых литературных жанров нет. И вот их место занимают бытовые речевые явления. Речевая функция, установка, ищет формы и находит ее в романсе, шутке, игре с рифмами, буримэ, шараде и т. д. И здесь свое эволюционное значение получает момент генезиса, наличие тех или иных бытовых речевых форм. Дальнейшие бытовые ряды этих речевых явлений в эпоху Карамзина — салон. Салон — факт бытовой — становится в это время литературным фактом. Таково закрепление бытовых форм за литературной функцией.

Подобно этому, домашняя, интимная, кружковая семантика всегда существует, но в известные периоды она обретает литературную функцию.

Таково в литературе и закрепление случайных результатов: черновые стиховые программы и черновые «сценарии» Пушкина становятся его чистовой

прозой. Это возможно только при эволюции целого ряда, при эволюции его установки.

Аналогия нашего времени для борьбы двух установок: митинговая установка стиха Маяковского («ода») в борьбе с камерной романсной установкой Есенина («элегия»).

11. Речевая функция должна быть принята во внимание и в вопросе об обратной экспансии литературы в быт. «Литературная личность», «авторская личность», «герой» в разное время является речевой установкой литературы и оттуда идет в быт. Таковы лирические герои Байрона, соотносившиеся с его «литературной личностью», — с тою личностью, которая оживала у читателей из стихов, и переходившие в быт. Такова «литературная личность» Гейне, далекая от биографического подлинного Гейне. Биография в известные периоды оказывается устной, апокрифической литературой. Это совершается закономерно, в связи с речевой установкой данной системы: Пушкин, Толстой, Блок, Маяковский, Есенин — ср. с отсутствием литературной личности Лескова, Тургенева, Фета, Майкова, Гумилева и др., связанным с отсутствием речевой установки на «литературную личность». Для экспансии литературы в быт требуются, само собой — особые, бытовые условия.

12. Такова ближайшая социальная функция литературы. Только через изучение ближайших рядов возможно ее установление и исследование. Только при рассмотрении ближайших условий возможно оно, а не при насильственном привлечении дальнейших, пусть и главных, каузальных рядов.

И еще одно замечание: понятие «установки» речевой функции относится к литературному ряду, или системе литературы, но не к отдельному произведению. Отдельное произведение должно быть соотнесено с литературным

рядом, прежде чем говорить об его установке. Закон больших чисел не приложим к малым. Устанавливая сразу дальнейшие каузальные ряды для отдельных произведений и отдельных авторов, мы изучаем не эволюцию литературы, а ее модификацию, не как изменяется, эволюционирует литература в соотнесенности с другими рядами, а как ее деформируют соседние ряды, — вопрос, также подлежащий изучению, но уже в совершенно иной плоскости.

Особенно ненадежен здесь прямолинейный путь изучения авторской психологии и переброска каузального мостика от авторской среды, быта, класса к его произведениям. Эротическая поэзия Батюшкова возникла из работы его над поэтическим языком (ср. его речь «О влиянии легкой поэзии на язык»), и Вяземский отказывался искать ее генезис в психологии Батюшкова (см. выше, стр. 13). Поэт Полонский, который никогда не был теоретиком и, однако, как поэт, как мастер своего дела, это дело понимал, пишет о Бенедиктове: «Весьма возможно, что суровая природа: леса, пашни. . . влияли на впечатлительную душу ребенка, будущего поэта, но как влияли? Это вопрос трудный, и никто без натяжек не разрешит его. Не природа, для всех одинаковая, играет тут главную роль». Типичны переломы художников, необъяснимые их личными переломами: типы переломов Державина, Некрасова, у которых «высокая» поэзия в молодости идет рядом с «низкой», сатирической и при объективных условиях сливается, давая новые явления. Ясно, что здесь вопрос не в индивидуальных психических условиях, а в объективных, в эволюции функций литературного ряда по отношению к ближайшему социальному.

13. Поэтому должен быть подвергнут пересмотру один из сложных эволюционных вопросов литературы — вопрос о «влиянии». Есть глубокие психологические и быто-

вые личные влияния, которые никак не отражаются в литературном плане (Чаадаев и Пушкин). Есть влияния, которые модифицируют, деформируют литературу, не имея эволюционного значения (Михайловский и Глеб Успенский). Всего же поразительнее факт наличия внешних данных для заключения о влиянии — при отсутствии его. Я приводил пример Катенина и Некрасова. Эти примеры могут быть продолжены. Южно-американские племена создают миф о Прометее, без влияния античности. Перед нами факты конвергенции, совпадения. Эти факты оказываются такого значения, что ими совершенно покрывается психологический подход к вопросу о влиянии, и вопрос хронологический — «кто раньше сказал» оказывается несущественным. «Влияние» может совершиться тогда и в таком направлении, когда и в каком направлении для этого имеются литературные условия. Оно предоставляет художнику при совпадении функции формальные элементы для ее развития и закрепления. Если этого «влияния» нет, аналогичная функция может привести и без него к аналогичным формальным элементам.

14. Здесь пора поставить вопрос о главном термине, которым оперирует история литературы, о «традиции». Если мы условимся в том, что эволюция есть изменение соотношения членов системы, т. е. изменение функций и формальных элементов, эволюция оказывается «сменой» систем. Смены эти носят от эпохи к эпохе то более медленный, то скачковый характер и не предполагают внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но они предполагают новую функцию этих формальных элементов. Поэтому самое сличение тех или иных литературных явлений должно проводиться по функциям, а не только по формам. Совершенно несходные по видимости явления разных функ-

циональных систем могут быть сходны по функциям, и наоборот. Вопрос затемняется здесь тем, что каждое литературное направление в известный период ищет своих опорных пунктов в предшествующих системах,—то, что можно назвать «традиционностью».

Так, быть может, функции пушкинской прозы ближе к функциям прозы Толстого, нежели функции пушкинского стиха к функции подражателей его в 30-х годах и Майкова.

15. Резюмирую: изучение эволюции литературы возможно только при отношении к литературе как к ряду, системе, соотнесенной с другими рядами, системами, ими обусловленной. Рассмотрение должно итти от конструктивной функции к функции литературной, от литературной к речевой. Оно должно выяснить эволюционное взаимодействие функций и форм. Эволюционное изучение должно итти от литературного ряда к ближайшим соотнесенным рядам, а не дальнейшим, пусть и главным. Доминирующее значение главных социальных факторов этим не только не отвергается, но должно выясниться в полном объеме, именно в вопросе об э в о л ю ц и и литературы, тогда как непосредственное установление «влияния» главных социальных факторов подменяет изучение э в о л ю ц и и литературы изучением м о д и ф и к а ц и и литературных произведений, их деформации

1927.

ОДА КАК ОРАТОРСКИЙ ЖАНР.

Среди многозначных терминов, входящих в состав определения литературного произведения, особое внимание привлекает понятие у с т а н о в к и.

Что такое «установка» в каком-либо литературном произведении, жанре, направлении?

Уже нельзя более говорить о произведении, как о «совокупности» известных сторон его: сюжета, стиля и т. д. Эти абстракции давно отошли: сюжет, стиль и т. д. находятся во взаимодействии, таком же взаимодействии и соотнесенности, как ритм и семантика в стихе. Произведение представляется системой соотнесенных между собою факторов. Соотнесенность каждого фактора с другими есть его ф у н к ц и я по отношению ко всей системе. Совершенно ясно, что каждая литературная система образуется не мирным взаимодействием всех факторов, но главенством, выдвинутостью одного (или группы), функционально подчиняющего и окрашивающего остальные. Такой фактор носит уже привившееся в русской научной литературе название доминанты (Х р и с т и а н с е н. Б. Э й х е н б а у м). Это не значит, однако, что подчиненные факторы неважны и их можно оставить без внимания. Напротив, этой подчиненностью, этим преображением всех факторов со стороны главного и сказывается действие главного фактора, доминанты.

Совершенно также ясно, что о т д е л ь н о г о произведенияв литературе не существует, что отдельное произ-

ведение входит в систему литературы, соотносится с нею по жанру и стилю (диференцируясь внутри системы), что имеется функция произведения в литературной системе данной эпохи. Произведение, вырванное из контекста данной литературной системы и перенесенное в другую, окрашивается иначе, обрастает другими признаками, входит в другой жанр, теряет свой жанр, иными словами, функция его перемещается.

Это влечет за собою перемещение функций и внутри данного произведения, доминантой оказывается в данной эпохе то, что ранее было фактором подчиненным.

Так изменяется понятие «высокого» и «низкого» из эпохи в эпоху, так пушкинская проза, бывшая в своей системе литературы «трудной» (Шевырев), служит теперь примером «легкой», так Лермонтов, бывший для современников примером эклектического поэта (Б. Эйхенбаум), позже, ко времени Огарева, становится примером резко оригинального поэта, так произведения, перенесенные из своей национальной системы в чужую, приобретают совершенно иную функцию. [1]

Литературная система соотносится с ближайшим внелитературным рядом — речью, с материалом соседних речевых искусств и бытовой речи. Как соотносится? Другими словами, где ближайшая социальная функция литературного ряда? Здесь получает свое значение термин установка. Установка есть не только доминанта произведения (или жанра), функционально окрашивающая подчиненные факторы, но вместе и функция про-

[1] Из термина «установка» необходимо вытравить целевой оттенок. Понятие функции исключает понятие телеологии. Телеологический план рассмотрения литературы предусматривает «творческое намерение»; то, что не укладывается в него, объявляется случайностью или просто оставляется без анализа. Между тем понятие «случайности» по отношению к «творческому намерению» оказывается вовсе не случайностью в системе литературы.

изведения (или жанра) по отношению к ближайшему внелитературному — речевому ряду. [1]

Отсюда огромная важность речевой установки в литературе.

1

Литературная борьба первой половины XVIII века шла вокруг вопроса о функциях поэтической речи. Что самым важным пунктом здесь было то или иное конструктивное использование как фонических элементов стиха, так и семантических, что в том или ином отношении к их функциональной связи заключался ответ о направлениях поэзии, было ясно для враждующих сторон. Именно тогда, при недавней метрической революции, при свежести стихового начала, яснее всего обнаруживалась специфичность слова в стихе.

Самая жестокая борьба шла в л и р и к е, виде, яснее всего представляющем сущность поэтического слова, как бы предоставленном игре всех его сил.

---

[1] Учение о литературной соотнесенности (функциях конструктивной, литературной и речевой) было изложено мною подробно в курсе истории русской поэзии, читанном мною на высших государственных курсах Института истории искусств в 1924 и 1925 гг. Как в статье о «литературной эволюции», так и здесь, в частном примере речевой функции («установки»), оно изложено конспективно. В. В. Виноградов в одной из своих статей заявил, что «речевая функция» — это «ненаучно». Есть ученые, которые привыкли говорить «от имени науки, как будто они, или некто подразумеваемый, у нее по особым поручениям, иногда вступаться за ее честь, как будто она им тетка или сестра или другая близкая особа слабого пола», а также и «уверять себя и других, что общеобязательность, кафоличность у нас в кармане» (Потебня, «Мысль и Язык», 1913 г., стр. 212 и «Из записок по русской грамматике», ч. III, стр. 16). Между тем в другой своей статье В. В. Виноградов пишет: «Вопрос об «установке» на соотношение с известными из «быта» типами монолога, о «знаках» этой соотнесенности, о приемах и видах ее и об отражениях ее в семантике литературно-художественной речи естественно здесь может быть лишь указан» и т. д. (Временник Г. И. И. И. III, 1927 г., стр. 15). Чем это «научнее» «речевой функции», от которой ничем, кроме отсутствия самого термина, не отличается, мало понятно. Ю. Т. 1928.

Яснее всего основной вопрос сказался в борьбе вокруг оды, в которой и обозначились два враждебных течения, по-разному решавших вопрос о поэтическом слове.

В § 1 своей риторики 1784 г. Ломоносов пишет: «Красноречие есть искусство о всякой данной материи красно говорить и тем преклонять других к своему об оной мнению. . . Слово может быть двояко изображено — прозою и поэмою. . . Первым образом сочиняются проповеди, истории, учебные книги; другим составляются имны, оды, комедии, сатиры и других родов стихи». Отметим здесь корректив, который Ломоносов внес в первое издание своей риторики (Краткое руководство к риторике на пользу любителей сладкоречия, СП. 1744): там предложенную материю следовало «пристойными словами изображать на такой конец, чтобы слушателей и читателей о справедливости ее удостоверить».«Преклонить» второй редакции не есть «удостоверить» первой. Здесь убедительности красноречия противопоставлена его «влиятельность»: не убедить в справедливости и не «пристойными словами изображать», а «красно говорить» и «преклонить слушателя». В том, что такое различие для риторики существенно, убеждает известная, вероятно, Ломоносову характеристика двух родов витийства, которую дает Лонгин: «Выспреннее не убеждает слушателей, но приводит в исступление; удивляющее до изумления подлинно всегда берет верх над убеждающим и приятным». Таким образом, не случайно Ломоносов обострил вопрос во втором издании: убедительно-логическое использование ораторского слова было отвергнуто и выбрано эмоционально-влияющее. При этом Ломоносов подчеркивал разницу между поэтическим словом и логическим словесным построением, намечавшуюся в самом определении задач поэзии; в конце главы «об изобретении доводов» Ломоносов предупреждает: «При правилах сея главы при-

ложенные примеры изображены больше пологически для яснейшего понятия. Но у авторов в красноречии искусных полагаются доводы с пристойными украшениями, и совсем иной вид имеют» (§ 93). И как бы в противовес понятию витийства, у Тредьяковского сближенного с «премудростью», Ломоносов говорит в главе «о возбуждении, утолении и изображении страстей»: «О предложенных в сей главе правилах для возбуждения, утоления и изображения страстей может кто подумать, что они не происходят от общего источника изобретения, т. е. от мест риторических, как учения, в прочих главах предложенные. Правда, что они имеют свое основание на философском учении о нравах, однако, причины, возбуждающие страсти, должно распространять из помянутых мест риторических» (§ 128).

Все это отразилось на витийственной организации поэтического жанра, с установкой на внепоэтический речевой ряд, — витийство, на организации о д ы.

Элементы поэтического слова оказывались в оде использованными, конструированными под углом ораторского действия.

Здесь это «ораторское действие» и может и должно быть рассматриваемо прежде всего как своеобразный принцип конструкции, доминанта, позволявшая вскрыть в поэтическом слове новые стороны и вместе являвшаяся «установкой» по отношению к ближайшим вне-литературным рядам.

2

Ода, как витийственный жанр, слагалась из двух взаимодействующих начал: из начала наибольшего действия в каждое данное мгновение и из начала словесного развития, развертывания. Первое явилось определяющим для стиля оды; второе — для ее лирического сюжета;

при этом лирическое сюжетосложение являлось результатом компромисса между последовательным логическим построением (построение «по силлогизму») и ассоциативным ходом сцепляющихся словесных масс. У Ломоносова богатство каждой стиховой группы, строфы, отвлекает от схематического костяка «логического» построения. И впоследствии, среди продолжателей и эпигонов, ода разложилась на эти два основные русла: одни, эклектически соединяя теорию Ломоносова с враждебными, пошли по пути сюжетного костяка оды — и так укрепилось в борьбе противоположных течений название «сухой оды», другие пошли по пути ассоциативного сцепления образов — и так укрепилось название «бессмысленной оды».

Начало наибольшего действия в каждый данный миг побеждало в лирике Ломоносова, и вот почему: чем сильнее осознавалось витийственное назначение стиха, чем более стих осознавался, как произносимый, тем большее значение получал сукцессивный, задерживающий момент, ценность каждой строфы, каждой стиховой группы самих по себе; при ораторски-эмоциональном плане, в котором мыслилось воздействие слова взамен логического, силлогистического костяка вырастало другое основание развертывания слова: напряжение и разрешение в прерывистом течении, в максимальном напряжении и максимальной разрядке. Вместе с тем, при условиях наибольшего действия каждого данного стиха, ода разрасталась количественно: число строф определялось не развитием и исчерпанностью темы (или не только ими), но, главным образом, исчерпанностью ораторских воздействий. Количество строф в оде Ломоносова равно от 12 до 32, причем средним является 23 - 24. У Петрова, развившего до крайностей «декаданса» свойства ломоносовского стиля, это число достигает уже 50.

Вместе с тем витийственное начало оды выдвигало с большой силой вопрос об ее интонационной организации: ораторское, с установкою произносимости, стиховое слово должно было быть организовано по принципу наибольшего интонационного богатства. Самая десятистрочная строфа оды представляла сложную и податливую канву для особого синтактико-интонационного строя.[1]

Главную роль здесь играло распределение синтактических целых между четырехстрочной «малой» строфой, входящей в состав большой строфы, и двумя трехстрочными абзацами. Здесь вырисовывались два организующих момента: момент паузальный и момент интонационный.

Вопроса о распределении синтактических целых касается Ломоносов в риторике (§§ 43, 44), в характеристике периодов. Ломоносов различает три рода периодов: круглые или умеренные, зыблющиеся и отрывные; круглые или умеренные — такие, в которых «члены, а также подлежащие и сказуемые величиною немного разнятся»; зыблющиеся — «ежели в периодах части, т. е. члены, или в членах подлежащие и сказуемые будут очень неравны»; отрывные — когда «речь состоит из весьма коротких и по большей части одночленных периодов, в которые могут быть переменены долгие через отнятие союзов». (Характерно, что на круглые периоды сам Ломоносов не дает стиховых примеров, считая их, повидимому, как бы нейтральной базой, на которой должен выделиться интонационный рисунок.)

Примером круглых или умеренных периодов может служить такая строфа:

[1] Первоначальный, наиболее канонический вид строфы: aAaA + + bbB + ccB (a, b, c — женск.; AB — мужск.). Этот вид варьировался и изменялся уже Ломоносовым и Сумароковым.

Я слышу Нимф поющих гласы,
Носящих сладкие плоды,
Там в гумнах чистят тучны класы:
Шумят огромные скирды.

Среди охотничей тревоги
Лесами раздаются роги,
В покое представляя брань.

Сие богине несравненной
В избыток принесут осенной
Земля, вода, лес, воздух дань.

(Ломоносов, LIV, 14.)

Пример зыблющегося:

Как лютый мраз весна прогнавши,
Замерзлым жизнь дает водам,
Туманы, бури, снег поправши,
Являет ясны дни странам,
Вселенну паки воскрешает,
Натуру нам возобновляет,
Поля цветами красит вновь.

Так ныне милость и любовь
И светлый Дщери взор Петровой
Нас жизнью оживляет новой.

Пример отрывного:

Уже врата отверзло лето.
Натура ставит общий пир.
Земля и сердце в нас нагрето.
Колеблет ветви тих зефир.
Объемлет мягкий луг крылами.
Крутится чистый ток полями.
Брега питает тучный ил.
Листы и цвет покрылись медом.
Ведет своим довольство следом
Поспешно красный вождь светил.

Таким образом, «круглый» или «умеренный» строй представляет собою распределение трех синтактических целых по трем разделам строфы: «малой строфы» и двум

абзацам: 4 + 3 + 3. Идеально «круглым» строем будет полный синтактический параллелизм: 1) в двух половинах малой строфы и 2) в двух абзацах.

Второй строй — «выблющийся» — представляет нераспределенность синтактических целых по трем разделам. Здесь — наиболее сложный интонационный рисунок. Каждое нераспределение обращает последнюю, конечную строку, строку раздела малой строфы (или первого абзаца) в строку, после которой следует внутристрофический enjambement; это значительно деформирует как строку раздела, так и последующие. При этом, от величины синтактического целого зависит, распределена ли интонационная деформация на весь следующий абзац или только на часть его; в первом случае, в случае распределения на трехстрочный абзац, перед нами ломаная интонационная линия. Пример самого сильного интонационного нагнетания — это когда интонационное разрешение всей строфы содержится в одной последней строке (или части ее).

Наконец, третий, «отрывной строй» — распределение синтактических целых по стиховым рядам, строкам. Это строй, наиболее оттеняющий паузы.

Какое значение придавал Ломоносов принципу распределения синтактических целых в строфе и как ставил в зависимость построение оды от интонационной линии, видно из следующих слов: «Порядок и обращение периодов в течение слова суть главное дело и состоят в положении целых и в переносе их частей и членов. Положение целых периодов зависит от умеренного смешения долгих с короткими, выблющихся с отрывными, чтобы переменою своею были приятны и не наскучили бы одинаким течением, которое, как на одной струне почти ни в чем не отменяющийся звон, слуху неприятно» (Рит. § 177).

При этом особое значение получала первая строфа,

как заданный интонационный строй; остальные строфы представляли постепенное варьирование, нарастание вариаций и к концу спад интонационной линии либо к началу, либо к равновесию. Ср. типичный «умеренный» ход интонации в оде XI («На тезоименитство Е. И. В. Вел. Кн. Петра Фед.»), начало которой представляет процитированную выше строфу с отрывными периодами.

Строфическое распределение синтактических целых в этой оде таково: отрывное, отрывно-зыблющееся, зыблющееся, зыблющееся-отрывное, круглое, кругло-зыблющееся, кругло-зыблющееся, круглое, кругло-отрывное, кругло-отрывное, кругло-отрывное, круглое, круглое, круглое. Начинаясь с отрывного, интонационный строй через вариации круглого и зыблющегося переходит в круглый; отсутствие сильного нагнетения, характеризующего зыблющиеся периоды, представленные здесь слабо и частично, полное преобладание круглого строя являет пример «умеренной» оды.

Иную картину представляет ода VII («Елизавете Петровне»), где дан переход от зыблющегося к круглому строю. При этом, и синтактические целые, и их графические знаки были для Ломоносова совершенно определенными декламационными моментами. «Каждый период, — пишет он, — должно произносить о т д е л е н н о от прочих, т. е., окончив оной, несколько остановиться; части его, разделенные двоеточиями и запятыми, отделять малою п е р е м е н о ю г о л о с а и едва чувствительной о с т а н о в к о ю» (§ 137 1 изд. Рит.).

Отчетливо сознавал Ломоносов интонационное значение «вопрошений» и «восклицаний»: «В вопрошениях, в восклицаниях и в других сильных фигурах надлежит оной в о з н о с и т ь с некоторым стремлением и отрывом. В истолковании и первых фигурах должно говорить ровняе и несколько понизе» (§ 136).

Здесь — в соединении принципа смены вопросительной, восклицательной и повествовательной интонаций с принципом интонационного использования сложной строфы — и лежит декламационное своеобразие оды. Как Ломоносов был самостоятелен в использовании вопросительной интонации, доказывает строфа его перевода из Ж.-Б. Руссо («Ode à la Fortune»):

Quoi! Rome et l'Italie en cendre	Почтить ли токи те кровавы,
Me feront honorer Sylla?	Что в Риме Сулла проливал?
J'admirerai dans Alexandre	Достойно ль в Александре славы,
Ce que j'abhorre en Attila?	Что в Атилле всяк злом признал?
J'appelerai: Vertu guerrière	За добродетель и геройство
Une Vaillance meurtrière	Хвалить ли зверско неспокойство
Qui dans mon sang trempe ses mains?	И власть окровавленных рук?
Et je pourrai forcer ma bouche	И принужденными устами
A louer un Héros farouche,	Могу ли возносить хвалами
Né pour le malheur des Humains?	Начальника толиких мук?
	(Ломоносов, II, XI, 5.)

Ломоносов расположил здесь совершенно симметрично слова, на которые падает «вознесение и отрыв»: в малой строфе ими начинаются оба двустишия, в абзацах они стоят во 2 строке каждого, что таким образом равномерно усиляет в абзацах интонационный рисунок, оставляя его, однако, совершенно симметричным.

Характерно, что Сумароков, также переведший эту оду, не только не оттенил интонационно эту строфу, но даже не выдержал ее на вопросе.

Необходимо отметить, кроме того, особую интонационную роль стихов-разделов, заканчивающих малую строфу и абзацы (4, 7 и 10 стихи); эти стихи-разделы оказывались естественно выдвинутыми. Здесь — причина частого синтактического обособления этих строк у Ломоносова, позднее у Петрова и впоследствии приспособления их у Державина для афоризмов и сентенций.

Ораторские функции лирики с необыкновенною силою выдвинули произносительную сторону оды. Создается особая ораторская система звуков и метров. §§ 172, 173 Риторики Ломоносова гласят:

«В российском языке, как кажется, частое повторение письмени А способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха; учащение письмен Е, И, Э, Ю к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей; чрез Я показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность; чрез О, У, Ы страшные и сильные вещи, гнев, зависть, боязнь и печаль. § 173. Из согласных писмен твердые К, П, Т и мягкие Б, Г, Д имеют произношение тупое и нет в них ни сладости, ни силы, ежели другие согласные к ним не припряжены; и потому могут только служить в том, чтобы изобразить живяе действия тупые, ленивые и глухой звук имеющие, каков есть стук строящихся городов и домов, от конского топоту и от крику некоторых животных. Твердые С, Ф, Х, Ц, Ч, Ш и плавкое Р имеют произношение звонкое и стремительное; для того могут спомоществовать к лутчему представлению вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных. Мягкие Ж, З и плавкие В, Л, М, Н имеют произношение нежное, и потому пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий, равно как и безгласное письмя Ь отончением согласных в середине и на конце речений. Чрез сопряжение согласных, твердых, мягких и плавких рождаются склады, к изображению сильных, великолепных, тупых, страшных, нежных и приятных вещей и действий пристойные».

Здесь подчеркнута основа теории соответствия звука предмету и эмоции (l'harmonie imitative) и намечены два главных пути: «звукоподражания» и «сладкогласия» (ср.

осознание разницы между обоими понятиями у Державина, «Об Оде», т. VI, Ак. изд., стр. 571).

Современники слышали в оде Ломоносова «громкость» и «звукоподражание»; современному изучению предстоит выяснить влияние их на отбор лексических и образных шаблонов.

По вопросу об эмоциональности метра возникла характерная полемика Ломоносова, отстаивавшего специфическую стилевую функцию разных метров, хорея и ямба, с Тредьяковским.

Ямб, по мнению Ломоносова, «сам собою имеет благородство для того, что возносится снизу в верьх» — «всякий героический стих, которым обыкновенно благородная и высокая материя поется, долженствует состоять сею стопою». Хорей, напротив, «от природы нежность и приятную сладость» имеет также «сам собою», и «должен составлять элегиачеський род стихотворения и другие подобные».

Тредьяковский же полагал, что метр не имеет простой семантической функции: семантический строй зависит «токмо от изображений, которые стихотворец употребляет в свое сочинение». Для Ломоносова характерно здесь «системное», функциональное отношение к каждому элементу искусства и вместе стремление закрепить за каждой функцией определенный формальный элемент: подобно тому, как в теории трех штилей он закрепляет за функциями «высоких» и «низких» жанров определенный лексический состав, так же он поступает и в вопросе о метрах.

Но есть и еще одна черта в этом споре, характеризующая лишний раз установку Ломоносова на ораторскую речь: в этом споре сказывается у Ломоносова позиция поэта-оратора, оценивающего каждый элемент стиха с точки зрения его ораторской функции; стиховой метр, данный в слове и играющий здесь роль конструктивного

фактора, он обращает в фактор, имеющий собственную ораторскую функцию, оценивает его как строй звучания.

Мы не должны упускать из виду при изучении лирики Ломоносова декламационное, конкретное значение каждого элемента его стиля. Стихи Ломоносова вдвигаются в ряд явлений декламационных. Мы можем и должны каждый комментированный им пример мыслить произносительным. И Ломоносов оставил нам некоторую возможность восстановить общий характер его декламационного стиля. Он оставил ж е с т о в ы е иллюстрации ораторского характера в применении к стихам. Эти жестовые предписания, традиции Квинтилиана и Коссэна, в данном случае прямо прилагаемы к «декламационному восстановлению» ломоносовской оды. «Во время обыкновенного слова, где не изображаются никакие страсти, стоят искусные риторы прямо и почти никаких движений не употребляют. А когда что сильными доводами доказывают и стремительными или нежными фигурами речь свою предлагают, тогда изображают купно руками, очами, головою и плечьми. Протяженными к верьху обеими руками или одною приносят к богу молитву, или кленутся и присягают; отвращенную от себя ладонь протягая, увещевают и отсылают; приложив ладонь к устам, назначают молчание. Протяженною же рукою указуют, усугубленным оные тихим движением к верьху и к низу показывают важность вещи; раскинув оные на обе стороны, сомневаются или отрицают; в грудь ударяют в печальной речи; кивая перстом, грозят и укоряют. Очи к верьху возводят в молитве и восклицании, отвращают при отрицании и презрении, сжимают в иронии и посмеянии, затворяют, представляя печаль и слабость. Поднятием головы и лица к верьху знаменуют вещь великолепную или гордость, голову опустивши, показывают печаль и унижение, ею

тряхнувши — отрицают. Стиснувши плечи, боязнь, сомнение и отрицание изображают» (§ 138 1 изд. Рит.).

Таким образом, помимо грамматической интонации, играла важную роль и ораторская. Слово получало значение стимула для жеста. Стертое для нас «указание»:

И се уже рукой багряной
Врата отверзла в мир заря,
От ризы сыплет свет румяный
В поля, в леса, во град, в моря,

для Ломоносова были определенным жестом: «Протяженною рукою указать, усугубленным оные тихим движением к верьху и к низу показать в а ж н о с т ь вещи» (пример Ломоносова).

Последний жест особенно интересен: кроме жестов, «иллюстрирующих», «подражающих», в системе Ломоносова имелись жесты «метафорические», подчеркивающие значение не прямо, но через общую (или примышляемую) и данному слову и данному жесту окраску. Ода строилась по принципу «смешения страстей» и подобных интонационно-жестовых элементов.

И семантика поэтического слова строится под углом установки; момент ораторского воздействия, вызывающий требование разнообразия, внезапности и неожиданности, приложенный к стиху, вызывает теорию образов: самою важною в слове является «сила совображения», «дарование с одною вещью в уме представленною купно воображать другие как-нибудь с нею сопряженные». «Сопряжение идей» более ораторски действенно, чем единичные «простые идеи». Слово все дальше отходит от основного признака значения: «витиеватое рассуждение имеет в себе нечто нечаянное или и ненатуральное, однако, самой предложенной теме приличное и тем самым важное и приятное» (I, § 11). Витиеватые речи рождаются от «перенесения вещей на неприличное место». Витийственная орга-

низация оды рвет с ближайшими ассоциациями слова как наименее воздействующими: «далековатые идеи, будучи сопряжены. . . могут составить изрядные и к теме приличные сложенные идеи» (I, § 27).

Итак, связь или столкновение слов «далеких» (по терминологии Ломоносова «сопряжение далековатых идей»; идея — слово в его конструктивной функции, слово развертываемое) создает образ; обычные семантические ассоциации слова уничтожаются, вместо них — семантический слом. Троп осознается как «отвращение» или «извращение» — выражение Ломоносова, превосходно подчеркивающее ломаную семантическую линию поэтического слова. Излюбленным приемом Ломоносова является соединение союзом далеких по лексическим и предметным рядам слов (ζεῦγμα):

С пшеницей, где покой насеян. 11, 26.
От вас мои нагреты груди
И ваши все поданны люди. IV, 4.
Оставшей труп и стыд смердит. V, 17.

Эпитет Ломоносова перенесен на слово часто от соседнего лексического ряда: «палящий звук» V, 1; ср. целый стих: «Победы знак, палящий звук» (следует отметить звуковое соответствие па-з-к; па-з-к); «подданна мысль» VIII, 3; ср. целый стих: «Подданна хочет мысль моя» (в последнем примере характерна синтактическая инверсия).

Сказуемые подбираются подчеркнутые, передержанные, несоответствующие основному признаку подлежащего; всякое действие гиперболично:

В пучине след его горит. 11, 3.
Что бьет за странный шум в мой слух. 11,9.[1]

---

[1] Обратить внимание на звуковую метафору, поддерживаемую метром.

Так Ломоносов использует образы библейские, близкие по принципу построения:

Руками реки восплескали.

Здесь — не случайное «влияние», а подбор близкого материала. Реализация образа совершается при этом дальнейшим развертыванием одной из сопряженных «идей»; чем сильнее словесная реализация, тем глубже семантический слом, тем более в темный план уходит ясность предметно-семантического ряда:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой...

Там холмы и древа взывают
И громким гласом возвышают
До самых звезд Елисавет...

На протяжении трех последних строк совершается словесная реализация: взывают — громким гласом; возвышают — до самых звезд, причем в результате семантическая бледность подлежащих («терминов идей») холмы и древа.

При той важной роли, которую играет в оде ее звуковая сторона, «сопряжение идей» должно было опереться на нее.[1]

Для Ломоносова характерна семасиологизация частей слова; см. Грамматику, § 106: «Началом (речения) причитаются те согласные буквы к последующей самогласной, с которых есть начинающееся какое-нибудь речение в Российском языке, тем же порядком согласных, например: у — жа — сный, чу — дный, дря — хлый, то — пчу, ибо от согласных сн, дн, хл, пч начинаются речения снег, дно, хлеб, пчела».

[1] Ср. позднее La Harpe: Quoique les pensées soient partout un mérite essentiel, elles les ont dans une ode moins, que partout ailleurs parce que l'harmonie peut plus aisement en tenir lieu.

Слово разрастается у Ломоносова в словесную группу, члены которой связаны не прямыми семантическими ассоциациями, а возникающими из ритмической (метрической и звуковой) близости. Это выражается в повторениях и соседстве слов либо тождественных, либо сходных по основе:

Слов тождественных:

О т ц а о т е ч е с т в а о т е ц! V, 22.
О т р а д а пойдет вслед о т р а д е
И п л е с к и п л е с к а м весть дадут. XI, 8.
Что в и х р и в в и х р и ударялись
И т у ч и с т у ч а м и спирались
И устремлялся г р о м на г р о м. XVI, 9.
Г е р о ю молвил тут г е р о й. II, 2 и т. д.

Слов, родственных по основе:

Д о л ы скрыты д а л и н о й. I, 7
К х в а л е твоих доброт п р е х в а л ь н ы х. IV, 70.
Твоей для с л а в ы лишь бы с л ы л о. V, 22.
П р е в ы с и т ь хочет в ы ш н ю власть. V.
Успело твой о т п о р п о п р а т ь. V, 16.

Это выражается далее в том, что слово у Ломоносова окружается родственною звуковой средой; здесь играет роль и отчетливая семасиологизация отдельных звуков и групп и применение правила о том, что «идея» может развиваться и чисто звуковым путем, путем анаграммы. (Напр.: мир — рим).

За нами пушки, весь п р и п а с,
П р и с л а л, что сам Стокгольм про нас. V, 16.
Какую здесь достали ч е с т ь,
Добычи ч а с т ь друзьям дарите. V, 17.
Сильна во младых днях д е р ж а в а;
В з м у ж а в до звезд прославил ту.

Нередки переходы таких сгущенных в звуковом отношении строк в звуковые метафоры:

Горят сердца их к бою жарко;
Гремит Стокгольм трубами ярко, V, 9.
Стигийских вод шумят брега,
Гребут по ним побитых души. V, 15.
Кумиров мерсских мрак прогнал. IV, 4.
Смущает мрак и страх дорогу. II, 15.
Полков лишь наших слышен плеск. IV, 16.
За холмы, где паляща хлябь. II, 6.
Горы выше облаков
Гордые главы вздымают. I, 3.
Грозных туч не опасаюсь,
Гордость что владык разят. I, 11.
От устья быстрых струй Дунайских,
До самых уских мест Ахайских.

Этим особым уклоном в семасиологизацию звуков объясняется вероятно и то обстоятельство, что рифмы Ломоносова являются не звуковыми подобиями конечных слогов, а звуковыми подобиями конечных слов, причем решает здесь, повидимому, семантическая яркость тех или иных звуковых групп, а не подобие конечных слогов: 1) голубями — голосами, 2) брега — беда, 3) рабы — рвы, 4) струях — степях, 5) вступи — вси, 6) рвы — ковры, 7) пора — творца, 8) звездами — ноздрями.

Расположение звуковых повторов совпадает иногда у Ломоносова с ритмическими членениями, подчеркивая деление ритмических рядов на периоды и противополагая друг другу эти ритмические периоды:

*П*обеды з*нак*, /*палящий звук*. V, 1.
Российский род /и *плод Пе*тров.
*Тро*стник *по*дслав /*тра*вой *по*крылся. V, 2.
Вас *те*шил *Мир*, /нас *Мар*с *тру*дил,
*С*олдат ваш *с*пал, /наш в *б*рани *б*ыл. V, 18.

Эти звуковые повторы вполне соответствуют декламационно-произносительной установке ломоносовской оды; здесь Ломоносов широко использовал теорию XVII и XVIII веков об эмоциональной значимости звуков.

В результате ода Ломоносова представляется грандиозной словесной разработкой «термина», словесной конструкцией, подчиненной ораторским заданиям.

Поэтическая речь резко отделена от обычной, даже по фонетическому составу; Ломоносов стремится установить для поэзии идеальную фонетическую норму: «произнесение в штиле» должно склоняться «к точному выговору букв», чего не требуется от практической, разговорной речи. При этом особое значение получал вопрос о поэтическом языке, воздействующем уже по одному своему лексическому составу.

Существуя вне своего прямого значения в плане «сопряжения идей», слово должно было давать лишь известную настройку, действовать не само по себе, а своей лексической окраской. Функцию лексической окраски выполняла лексическая принадлежность слова. Ломоносов осознает языковые явления, как явления литературные, результатом чего является отбор церковно-славянской лексики («О пользе книг церковных»). Новостью здесь являлось не господствовавшее и до него разделение на три штиля, а самый отбор слов по их лексической принадлежности, оцененной как лексическая окраска: «По важности освященного места церькви божией и для древности чувствуем в себе к славенскому языку некоторое особливое почитание, чем великолепные сочинитель мысли сугубо возвысит». Церковно-славянское слово здесь важно потому, что окрашено лексическим строем, в котором находится. С точки зрения литературной не столь важно, подлинный ли данное слово церковно-славянизм или нет, важно, как оно окрашено в данном направлении. Недаром Пушкин называл церковно-славянизмы (resp. архаизмы) библеизмами. Церковная лексическая окраска является таким же средством возвышения и

*

отторжения от разговорной речи, как в синтактическом отношении — инверсии, в фонетическом — нормативная поэтическая фонетика.[1]

Задания выразительной речи не совпадают с понятием «совершенства»: не благозвучие, а воздействующая система звуков; не приятность эстетического факта, а динамика его; не «совершенная равность», но «красота с пороками».

Особую конструктивную роль получают в оде «пороки»:[2] основная установка оправдывает их как средство разнообразия, так же как «падения» оправдываются как средство ослабления, предлог к отдыху.[3]

С достаточной силой, впрочем, эта конструктивная роль «пороков» была осознана значительно позднее архаистами, шишковцами.

Ода Ломоносова может быть названа ораторской не

---

[1] Любопытно, как впоследствии отстаивает права «книжного языка» архаист Шишков. Шишков защищает фонетическую норму как принадлежность высокого стиля: «Важному и красноречивому слогу приличен такой же и выговор слов. . . В комедиях, как таких сочинениях, которые близки к разговорному языку, можно его («простонародное произношение») терпеть, хотя и не везде, смотря по простоте и возвышенности разговора». (Шишков, соч., т. III, стр. 31 — 33). Слова и группы разного значения оцениваются им как дублеты одного и того же слова (или группы), принадлежащие разным лексическим рядам. Выписывая ломоносовский стих: «На гору как орел всходя он возносился» (с целью доказать на примере, что в штиле следует читать г как h), он замечает: «Из сего мы видим, что высокий слог отличается от простого не только выбором слов, но даже ударением и произношением оных» (16, стр. 40), (на-hóru — нá-гору).

[2] Ср. Буало: Dans un noble projet on tombe noblement (Лонгин). Ср. также главы: Si l'on doit préférer le mediocre parfait au sublime qui a quelques defauts (Chap. XXVII); Que les fautes dans le sublime se peuvent excuser (Chap. XXX). Traité du sublime.

[3] Ср. позднее Мерзляков в статье о Державине: «Приметно некоторое утомление поэта. . . вдохновения бывают и должны быть кратковременны: сии усилия превозмогают слабую природу человеческую. Поэт совершил свое откровение и должен казаться утомленным». (Амфион, 1815, июль, «Чтение пятое в «Беседе» Любителей Словесности в Москве»).

потому или не только потому, что она мыслилась произносимой, но потому главным образом, что ораторский момент стал определяющим, конструктивным для нее. Ораторские принципы наибольшего воздействия и словесного развития подчинили и преобразили все элементы слова. Произносимость как бы не только дана, но и задумана в его оде.

3

Теория и практика витийственной оды складывается в борьбе. Сумароков выступает противником «громкости» и «сопряжения далековатых идей». В статье «О российском духовном красноречии» Сумароков выступает против витийственного начала: «Многие духовные риторы, не имеющие вкуса, не допускают сердца своево, ни естественного понятия во свой слог, но умствуя без основания, воображая не ясно и уповая на обычайную черни похвалу, соплетаемую ею всему тому, чево она не понимает, дерзает в кривые к парнасу пути, и вместо пегаса обуздывая дикого коня, а иногда и осла втащится едучи кривою дорогою, на какую-нибудь горку». [1]

Началу ораторской «пылкости» противопоставляется «остроумие». «Острый разум состоит в проницании, а пылкий разум в единой скорости. Есть люди остроумные, которые медленны в поворотах разума, и есть люди малоумные, которые, и не имея проницания, единою беглостью блистают и подобных себе скудоумных человеков мнимою своею хитростью ослепляют... Полководец только и стихотворец без пылкости разума обойтись не могут... Но сколько при остроумии полководцу и стихотворцу пылкость полезна; столько она и вредна без остроумия». [2]

---

[1] Соч., 1787, т. VI, стр. 279.

[2] Соч., ч. VI, «О разности между пылким и острым разумом», стр. 298 — 299.

Достоинством поэтического слова объявляется его «скупость», «краткость» и «точность»: «Многоречие свойственно человеческому скудоумию. Все те речи и письма, в которых больше слов, нежели мыслей, показывают человека тупова. Быстрота разума слов берет по размеру мыслей, и не имеет в словах ни излишества, ни недостатка. Сие толкование сколько до разговоров, столько и до письменных сочинений касается». [1]

«Пропади такое великолепие, в котором нет ясности». [2]

Значение конструктивного принципа при этом естественно переходит в другую область: «Щастливы те, — иронизирует Сумароков, — которые о красоте мыслей не пекутся, или паче достигнуть ее суетную надежду имеют. Они без сожаления рифме, пересечению и стопе, мысли свои на жертву приносят». [3]

Сумароков борется против метафоризма оды.

«Блаженство сел, градов ограда. Градов ограда сказать не можно. Можно молвить селения ограда, а не ограда града; град оттого и имя свое имеет, что он огражден» И для Ломоносова, и для Сумарокова такие группы, как «градов ограда», «дола далина» были определенным приемом словесной разработки образа.

Для Сумарокова неприемлема ломоносовская реализация метафоры, получающаяся из дальнейшего развития единичной метафоры и враждебная предметной конкретности, являющейся для него результатом сопряжения слов по ближайшим ассоциативным связям; по поводу стихов Ломоносова:

Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою,

---

[1] Соч., т. VI, «Письмо об остроумном слове», стр. 349.
[2] Соч., т. IX, «К несмысленным стихотворцам», стр. 277.
[3] Соч., т. VI, «К типографским наборщикам», стр. 308.

где местоименный субститут «тобою» уж позволяет развиваться самостоятельному метафорическому ряду и знаменует собою отрыв от «термина» «тишина», Сумароков замечает: «Что корабли дерзают в море за тишиною и что тишина им предшествует, ето мне весьма сумнительно, можно ли так сказать; тишина остается на берегах, а море никогда не спрашивает, война ли или мир в государстве, и волнует тогда, когда хочет».

Здесь Сумароков подчеркивает и свое несогласие в трактовке «термина», он против аллегорического использования его, против ломоносовского символического словоупотребления. Ср. также его примечание к стихам Ломоносова:

Но краше в свете не находит,
. . . . и тебя

где «тебя» — также оторвавшийся местоименный субститут «термина» тишина, в самостоятельном метафорическом ряду: «Что сонце смотрит на бисер, злато и порфиру, ето правда, а чтобы оно смотрело на тишину, на премудрость, на совесть, ето против понятия нашего».

«Сопряжению далековатых идей» противополагается требование сопряжения близких слов, слов, соединяемых по ближайшим предметным и лексическим рядам: «На бисер, злато и порфиру. С бисером и златом порфира весьма малое согласие имеет. Приличествовало бы сказать на бисер, серебро и злато, или на корону, скипетр и порфиру, оныя бы именования согласнее между себя были».

Деформированный стиховой строй речи неприемлем для Сумарокова. Недаром борьбу свою он ведет под знаменем борьбы за язык. Он отмечает у Ломоносова «неправильные ударения», метрическую деформацию их. Подобным же образом Сумароков не принимает звуковой конструкции стиха Ломоносова. «Звукоподражанию» (под которым следует разуметь для той эпохи не только звукоподража-

ние в прямом смысле, но и обширный отдел звуковых метафор) он противопоставляет требование «сладкоречия», эвфонии: «г. Ломоносов знал недостатки сладкоречия: т. е. убожество рифм, затруднение от неразноски литер, выговора, нечистоту стопосложения, темноту склада, рушение грамматики и правописания, и все то, что нежному упорно слуху и неповрежденному противно вкусу».[1] Отправляясь от требований сладкоречия, он таким образом протестует против системы неточных рифм Ломоносова и его затрудняющей инструментовки:

И чиста совесть рвет притворств гнилых завесу.

«Здесь нет, хотя стопы и исправны, ни складу, ни ладу: Стрвет, Тпри, Рствгни».

Все же, он готов пожертвовать и сладкоречием в пользу семантической ясности: «Лучше суровое произношение, нежели странное слов составление».[2]

Насколько осознали себя до конца противоположные течения, явствует из любопытного признания Сумарокова: «г. Ломоносов, читая стихи свои, слышал то, что ево ямбы иногда дактилями обезображиваемы были, как и грубостию слияния негласных литер; но или не мог, или не хотел дать себе труда, для нежности слога. А притом знал он и то, что таковое малотрудное сложение многими незнающими, по причине грубости оного, высокостью почитается, и что многие легкотекущий склад мой нежным называли; но нежность оную почитали мягкосердою слабостию, придавая ему качество некоей громкости, а мне нежности».[3]

Об этом же свидетельствуют и пародические «вздорные оды» Сумарокова, где подчеркнуты главные приемы

---

[1] Соч., 1782, ч. X, «О стопосложении», стр. 54.
[2] Соч., ч. VI, стр. 313.
[3] Ib., стр. 55.

словесной разработки ломоносовского типа: повторение, синтактическая группировка слов одной основы, причем подчеркивается звуковой принцип объединения сопряжения далеких идей, звуковой принцип их соединения и «недоброгласие».

В этих пародиях уже даны формулы, ставшие ходячими:

> . . . столько хитро воспеваю,
> Что песни не пойму я сам
>
> Остави прежний низкий стих!
> Он был естествен, прост и плавен,
> Но хладен, сух, бессилен, тих!
> Гремите Музы, сладко, красно,
> Великолепно, велегласно!

Любопытно, что в пародиях Сумароков выдвигает столь редкий у него самого «отрывной» строфический строй («Вздорные оды» II, III, IV).

Гиперболизму, образности, интонационному богатству, «громкости» ломоносовских од Сумароков противопоставляет семантическую «ясность» своих од.

Над своими «Торжественными одами» (1774) Сумароков ставит эпиграф:

> Не громкость и нежность
> Прославят нашу песнь:
> Излишество всегда есть в стихотворстве плеснь;
> Имей способности, искусство и прилежность.

Так отрицается высокая — «громкая» — витийственная ода и на место ее ставится ода «средняя»: ода Сумарокова как бы намеренно противоположна ломоносовской по числу строф (от 4 до 12, средняя, повидимому, нормативная, цифра — 10), по интонационному строю строф, сдержанному и бедному. Тогда как для Ломоносова «круглый», «умеренный» строй является канвой для интонационных колебаний, для Сумарокова он является нор-

мой. Число отступлений ничтожно, и они сознаются именно как отступления.

К концу литературной деятельности Сумароков подвел итоги разногласий, сопоставив «некоторые строфы двух авторов», — свои и Ломоносова; принципом сопоставления была типичность строф, — сопоставлены строфы не по темам, а по приемам.

Но вид оды был именно жанровым оправданием ораторской установки поэтического слова; все попытки сгладить его внутри оды могли быть только компромиссными. Вид оды был сознаваем высшим видом лирики; это поддерживалось теорией трех штилей, с ее определением ценности литературных видов и соответствующих лексических строев. Это сознание было настолько велико, что понятие оды стало как бы синонимом понятия лирики. Ода была важна не только как жанр, а и как определенное направление поэзии.

4

Это сознание ценности жанра является решающим в литературе. Сосуществование с одою других лирических видов, длившееся все время ее развития, этому развитию не мешало, ибо виды эти сознавались младшими. Старший жанр, ода, существовал не в виде законченного, замкнутого в себе жанра, а как известное конструктивное направление.

Поэтому высокий жанр мог привлекать и всасывать в себя какие угодно новые материалы, мог оживляться за счет других жанров, мог, наконец, измениться до неузнаваемости как жанр и все-таки не переставал сознаваться одой, пока формальные элементы были закреплены за основной речевой функцией установкой.

История оды не входит в задачи этой статьи. Отмечу только, что последующие этапы были борьбой начала Сума-

рокова с ломоносовским и иногда — попыток эклектического их совмещения.[1]

Новый путь Державина был уничтожением оды, как резко замкнутого, канонического жанра, заменою «Торжественной оды», и вместе сохранением ее как направления, т. е. сохранением и развитием стилистических особенностей, определенных витийственным началом.

Производя революцию в области оды, внеся в лексику высокого стиля элементы среднего (и даже низкого), ориентировав ее на прозу сатирических журналов и в композиционном и в стилистическом отношении, развив образ до пределов лирической фабулы, Державин не «снизил» оды. И характерно, что, не признавая «родов» (жанров) в лирике, желая писать о лирике «по авторам», Державин пишет «Рассуждение о лирической поэзии или об оде».

Словесная разработка образа перестала быть действительной, потому что в ней не ощущалось более темное поле несовпадения словесного образа с предметным; семантический слом, получающийся при «сопряжении далеких идей», перестал быть сломом, затвердел, стал стилистически обычным.[2]

---

[1] Признаком принадлежности к тому или иному направлению может служить интонационное использование строфы. Тогда как общее число (и внутренняя роль) «зыблющегося» и «отрывного строя» очень велико у Ломоносова, Петрова, Державина, оно крайне слабо выражено у Сумарокова, Майкова, Хераскова, Капниста; у последней группы «круглый или умеренный» строй — несомненно норма, у первой — только канва.

[2] Нельзя однако не отметить громадного влияния самых принципов словесной разработки Ломоносова на стиль Державина:

Затихла тише тишина . . .
Катится эхо по горам,
Как гром гремящий по громам.

Первый пример переносит нас к Тютчеву, развившему и изменившему этот прием:

Затихло вкруг тебя молчанье
И тень нахмурилась темней. . . . .

При этих условиях внесение в оду резко отличных средств стиля не уничтожило оды, как высокого вида, а поддерживало ее ценность.

Гоголь писал о Державине: «Слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов. Разъяв анатомически ножом, увидишь, что это происходит от необыкновенного соединения самых высоких слов с самыми низкими, на что бы никто не отважился кроме Державина».

«Близость слов неравно высоких» у Державина смущает ранее Мерзлякова.

Общепризнана живописность, предметная конкретность образа у Державина. Но более близкий к Державину Мерзляков повторяет ему обвинения, предъявленные Ломоносову Сумароковым: «Мне кажется не придают ничего великолепной картине Державина стихи такие, как «башни рукою за облак бросает»: это слишком игриво для буйного ветра; также град упадает, когда коснулась буря; град в сем смысле может разрушиться, а не упасть» и т. д.[1]

Совершенно правильно Мерзляков определяет функцию его «предметных» образов: «Можем ли мы услаждаться игрою слов, смотреть на холм и дебри, как слух

Поразительный пример словесной разработки у Державина:

Твоей то правде нужно было,
Чтоб смертну бездну преходило
Мое бессмертно бытие,
Чтоб дух мой в смертность облачился.
И чтоб чрез смерть я возвратился,
Отец, в бессмертие твое.

Здесь как бы одно слово, расчленившееся на много членов-слов; особой силы достигает этот прием тем, что все эти слова, повторяя одну основу, отличаются друг от друга, что дает ощущение протекания слова, динамизацию его и может быть сопоставлено со словесными конструкциями Хлебникова.

[1] Амфион, 1815, июль.

(у Державина: «славы гром». Ю. Т.) прокатится, и тут же пройдет, и тут же промчится и тут же прозвучит из дола в дол, с холма на холм, смотреть при этом ужасном мече, при сиянии светил, обтекающих вселенную, при этой стезе звезд по небесам, столь велелепно их перепоясавшей лучезарной, огненною полосою! Мысль не успевает за Державиным!».

«Стихотворное изображение! Но... (здесь) заключаются две картины, которые, будучи обе мастерские, не могут... следовать друг за другом; каждой образ очень хорош, но все вместе мешают друг другу»...

И это совершенно соответствует положению поэтики самого Державина: «Что живо, то не есть еще высоко; а что высоко, то не есть еще живо. Итак, по сему понятию лирическое высокое заключается в быстром парении мыслей, в беспрерывном представлении множества картин и чувств блестящих, громким, высокопарным, цветущим слогом выраженное, который приводит в восторг и удивление».

Вопрос об интонационном строении державинской оды слишком сложен, чтобы затрагивать его здесь; не подлежит сомнению, однако, что интонационные приемы Ломоносова развиты и обострены им, и не только в канонической, десятистрочной строфе. Разнообразя одическую строфу, он вносит и в другие виды строфы строфическую практику ломоносовского канона (напр., «зыблющийся строй» в восьмистрочную строфу типа аАаА + + вВвВ); в связи с интонационным выделением седьмого и последнего стихов канонической строфы стоит у Державина их использование для афоризмов и сентенций. Вместе с тем, он разнообразит в интонационном отношении строфу; так, напр., частым видом у него является строфа аАаА + в, где за обычною «четырехстрочною строфою»,

законченной метрически (но обычно незаконченной синтактически), следует нерифмующий стих):[1]

Седящ, увенчан осокою,
В тени развесистых древес,
На урну облегшись рукою,
Являющий лицо небес
Прекрасный вижу я источник. (Ключ.)

Здесь достигнут двойной интонационный эфект: 1) строфический enjambement в незаконченной синтактически 4 строке, 2) необыкновенно сильное выделение последней.

По отношению к звуковой организации стиха Державин развивает теоретически (и практически) «звукоподражание». Идеалом Державина является «звукоподражательное стихотворение». И хотя понятие звукоподражания подчинено у Державина общему требованию «сладкогласия», он предпочитает «великолепие и громкий слог» Ломоносова.

Державин отчетливо сознавал разницу между интонационно-организованным стихом и мелодическим стихом. Ода, построенная на интонации, далека от «песни», построенной на мелодии.

Любопытно, что Державин колеблется в тематическом разграничении обоих жанров, и отличительными признаками жанров являются для него разные сюжетно-семантические строи с одной стороны, разное отношение к интонационному и мелодическому моменту с другой. «В оде и песне столь много общего, что та и другая имеют право на присвоение себе обоюдного названия; однако же не неможно указать между ними некоторых оттенок, как по внутреннему, так и по внешнему их расположению. По

[1] Здесь, в выделении последнего стиха несомненно у Державина влияние античной строфики (которую он переносит в ряде случаев и в чистом виде).

внутреннему: песня держится всегда одного прямого направления, а ода извивчиво удаляется к околичным и побочным идеям. Песня изъясняет одну какую-либо страсть, а ода перелетает и к другим. . . Песня долгое время иногда удерживает одно ощущение, дабы продолжением оного более напечатлеться в памяти; а ода разнообразием своим приводит ум в восторг и скоро забывается. Песня сколько возможно удаляет от себя картины и витийство, а ода, напротив того, украшается ими. . . Песня имеет один напев или мелодию, в рассуждении единообразного ее куплетов расположения и меры стихов, которые легко могут затверживаться наизусть и возрождаться в памяти своим голосом; а ода по неровным своим строфам и разносильным выражениям, в рассуждении своих предметов разною гармониею препровождаться долженствует и не легко затверживаться в памяти».

Державин противополагает системе неточных рифм оды точные рифмы песни, «пятнам» оды — стилистическую непогрешимость песни; «славенскому языку» оды — «ясность и искусственную простоту песни». Этот песенный род Державин иллюстрирует «пасторальной песнью».

Иллюстрация Державина противоречит его же указаниям относительно метрического характера песни; жанр еще только нащупывается, но в примере подчеркнуто мелодическое начало вида, который соперничает с одой, в указаниях относительно «одной страсти», одного эмоционального тона, который должен проникать все стихотворение в отличие от одического «смешения страстей» и которым оказывается «минор», а также и в теме приведенного Державиным примера — уже нащупывается тематическая узость элегии.

Эти начала, сказываясь в переходных жанрах «романса», «песни» должны были рядом с потомками монументальной элегии создать ее новый романсный вид.

4

Обращение к мелодическим формам и одновременно падение декламационно-ораторских (интонационно-организованных) было характерным признаком. Началу произносимого слова и словесного образа противополагается подчиняющее музыкальное начало; естественно при этом, слово обостренное, сложное по звучанию и семантике, должно было замениться словом сглаженным, упрощенным («искусственная простота»). Соответственно с этим система интонационная, явная и основная для оды сполна подчиняется стиховой мелодии («отраженной» — по терминологии Б. Эйхенбаума), перестает существовать, как организующий фактор. Державин это учитывает, запрещая «для песни» enjambements, как слишком сильные интонационные ходы, ослабляющие мелодию: «Песня во всяком куплете содержит полный смысл и окончательные периоды, а в оде нередко летит мысль не токмо в соседственные, но и в последующие строфы».

Ломоносовское начало временно исчерпало себя в Державине. При этом решающее значение получили небольшие формы, ставшие особенно ощутимыми при исчерпанности грандиозных. Эти «мелочи» возникают из вне-литературных рядов — из эпистолярной формы (связанной с культурой салонов): письма начинают пересыпаться «катренами»; культивировка буримэ и шарад (еще ближе связанная с культурой салонов) отражает интерес уже не к словесным массам, а к отдельным словам. Слова «сопрягаются» по ближайшим предметам и лексическим рядам. В связи с этим, ассоциативные связи слов по соседству получают второстепенное значение; внимание привлекают отдельные слова. Таков детальный анализ лексической окраски двух слов: «пичужечка» и «парень», данный Карамзиным в письме к Дмитриеву.

Карамзин любит подчеркивать интонационно отдельные слова, внося разговорную паузу перед главными членами предложения и обозначая ее многоточием, что должно рисовать как бы колебание в выборе слов или временное забвение его. То же он вносит и в стих; таким образом, в стих вносится разговорная пауза, выделяющая слово.

Для эпистолярного стиля эпохи характерна игра словами, культивировка каламбура, также указывающая на роль отдельного слова. Вместе с тем Жуковский использует сначала в письмах, затем в стихах слово, обособившееся от больших словесных масс, выделяя его графически, курсивом в персонифицированный аллегорический символ: *«воспоминание»*, *«вчера»*, *«завтра»*, *«там»*. Элегия с ее напевными функциями бледнеющего слова и подчиненных напеву интонаций проходит еще стадию семантической чистки — стадия Жуковского в стихотворной переписке его с Батюшковым и Вяземским (1814). Рядом с элегией возвышается легкое п о с л а н и е, которое уже по самому существу является оправданием внесения в стих р а з г о в о р н ы х интонаций. Ода становится настолько опальной, что тематически близкие произведения намеренно называются то «песней», то «посланием». Карамзин пишет Дмитриеву о его «не-оде», названной п е с н ь ю; Жуковский пишет «послание» императору Александру I (1814). Произносительная сторона поэзии в связи со спадом ораторской установки и вообще качественно тускнеет. Романс, популярная словесно-музыкальная форма, [1] быстро становится чисто музыкальным явлением и остается в поэзии либо в виде узкого жанра, либо в виде напевных традиций элегии. При этом декламация подчинена другим принципам. Уже один из старших карамзинистов М. Н.

[1] Ср. письмо Карамзина к Дмитриеву 1891 г.: «На что тебе Сильфида. Естьли не ошибаюсь, то мы таким образом п е в а л и ее в Петербурге: Плавай Сильфида в весеннем эфире и т. д.

Муравьев писал: «Афинский народ имел столь нежный слух, что одно слово, худо произнесенное действователем, привлекало негодование его. Можно узнать по чтению, понимает ли чтец то, что он читает. Есть множество голосов, которые природа сама влагает для сообщения мыслей наших и состояния душевного. Иначе мы подтверждаем, иначе сомневаемся. Вопрос отличен от ответа. Все чувствования, радость, печаль, надежда, страх, желание, зависть, человеколюбие имеют свой особливый язык. Речи, в которых нет никакой страсти, должны быть читаны просто, без напряжения; но надобно, чтобы голос всегда вместе со смыслом оканчивался. Чтобы не одним языком читано было, но и мыслию и вниманием. Надобно, чтобы голос приятно для слуха и согласно с разумом переменялся. . . Не разделять тех (слов), которые соединены одним смыслом». [1]

Стоит сравнить с этим требованием подчеркивания семантических членений «бессмысленную» декламацию Аксакова, приведшую в восторг Державина, [2] чтобы стала ясна рознь двух установок.

Течение, в котором развились элегия, дидактическое и дружеское послание, мелкие формы рондо, шарад и т. д. принято называть «сентиментализмом», причем в название это вкладывается неизменно тематическая сторона течения и ее эмоциональная окраска. Между тем, упускается здесь из виду, что эволюция тем была фактором не самостоятельным, а подчиненным.

Менялась вся установка поэтического слова — это вело к определенному тематическому строю, те или иные темы оказывались наиболее или наименее функционально

---

[1] М. Н. Муравьев. О декламации. Соч., 1847 г., т. II, стр. 262.

[2] С. Аксаков. Мое знакомство с Державиным.

соответствующими этому тематическому строю и закреплялись за данной установкой или отпадали.

Державин, прекрасно уяснявший себе всю разницу и рознь двух противоположных установок, отказывался дать ясное различие их по темам: «. . . Знатоки говорят, что между песнею и одою трудно положить черту различия. Но если оно и существует, то основывается ни на чем другом, как на постепенности. Для разбора же подобных степеней в сочинениях надобен весьма проницательный ум и крайне тонкое чувство, чтобы определить их решительную разность. В оде и песне столь много общего, что и та и другая имеют право на присвоение себе обоюдного названия. . .»

Подобно тому, как позже у Батюшкова эротические темы возникают не из мировоззрительных причин, а из работы его над поэтическим языком (см. его речь «О влиянии легкой поэзии на язык»), так и темы «сентиментализма» возникают как наилучший материал для новой установки поэтического слова: для «личной» («разговорной и напевной») интонации, возобновляющей живой адрес поэтического слова, его соотнесенность с обще-речевыми, а далее и вне-литературными рядами (салон), что и являлось заданием литературы при омертвелости одической, ораторской установки, соотнесенной с торжественным произнесением и ведущей далее к вне-литературным рядам официальных торжеств.

Сентиментализм у нас все еще приравнен к «слезливости» по результативным, вторичным явлениям. Это столь же несправедливо, как если бы приравнять течение «символизма» к «мистике».

Ср. характерное предисловие Карамзина ко второй книжке «Аонид» (1797): «. . . Я осмелюсь только заметить два главных порока наших юных муз: излишнюю высокопарность, гром слов не у места и часто притворную

слезливость. (Я не говорю уже о неисправности рифмы, хотя для совершенства стихов требуется, чтобы и рифмы были правильны.) Поэзия состоит не в надутом описании ужасных сцен натуры, но в живости мыслей и чувств. Если стихотворец пишет не о том, что подлинно занимает его душу; если он не раб, а тиран своего воображения, заставляя его гоняться за чуждыми, отдаленными, несвойственными ему идеями; если он описывает не те предметы, которые к нему близки и собственною силою влекут к себе его воображение... то в произведениях его не будет никогда живости, истины или той сообразности в частях, которая составляет целое... Младому питомцу Муз лучше изображать в стихах первые впечатления любви, дружбы, нежных красот природы, нежели разрушение мира, всеобщий пожар натуры и прочее в сем роде. Не надобно также беспрестанно говорить о слезах, прибирая к ним разные эпитеты, называя их блестящими и бриллиантными, сей способ трогать очень ненадежен: надобно описать разительно причину их; означить горесть не только общими чертами, которые, будучи слишком обыкновенны, не могут производить сильного действия в сердце читателя, но особенными, имеющими отношение к характеру и обстоятельствам поэта. Сии-то черты, сии подробности, и сия, так сказать, личность уверяют нас в истине описаний и часто обманывают, но такой обман есть торжество искусства».

Эта-то «личность» тона, новая установка литературы в эпоху Карамзина отбирала темы и толкала на них, причем «минор» и «слезливость» были результативными, а не начальными признаками течения.

Но ода, как направление, а не как жанр, не пропадает. Обреченная на потаенную, подземную жизнь, опальная,

она всплывает в бунте архаистов, сначала старших (Шишков), затем младших (Катенин, Грибоедов, Кюхельбекер). Целью основания «Беседы любителей Российского слова» было «попечение о ясном произношении, о чистом выговоре. . . о всех изменениях голоса, делающих всякое отличное выражение более приятным и более вразумительным; отчего как язык, так и стихотворство, или вообще словесность много приобретает». Шишков выступает с теоретическим обоснованием поэзии как «звукоподражания»; тогда как семантические изучения арзамасцев обычно касаются ассоциаций, связанных с отдельным словом, корнесловие Шишкова оправдывает неожиданное сближение слов через подобные фонические элементы слова.[1] Характерной фигурой на пороге двух эпох является Гнедич, объединяющий звание поэта со званием декламатора, признанный оценщик стихов, переводящий их при этом в декламационный план.

Борьба за оду отмечает средину двадцатых годов — поворотный момент в развитии лирики, когда были исчерпаны послание и элегия; сюда относятся опыты и выступления Грибоедова и Кюхельбекера.

Ода сказывается и в другом боковом течении лирики — в лирике Шевырева и Тютчева; здесь происходит сложный синтез принципа ораторской поэзии с использованием мелодических достижений элегии (ср. совмещение Ломоносова и итальянских влияний у Раича) и вне-литературной формы диллетантского фрагмента (Тютчев).

Таким образом борьба за жанр является в сущности борьбой за направление поэтического слова, за его уста-

[1] Нельзя, однако, не отметить, что Шишков своим корнесловием как нельзя лучше соответствует новому течению с его обостренным интересом к семантическим единицам, к семантике отдельных слов, а не к большим семантическим группам («сопряжение идей»).

новку. [1] Борьба эта сложна; самые большие достижения получаются иногда в результате использования опыта враждебных школ, но самая борьба эта в основе есть борьба за функцию поэтического слова, за его установку, соотнесенность с литературой, с речевыми и вне-литературными рядами.

1922.

---

[1] Ср. в наше время аналогичную борьбу жанров: новой «сатирической оды» Маяковского с новой «элегией» (романсного типа) Есенина. В борьбе этих двух жанров сказывается та же борьба за установку поэтического слова. 1928.

Льву Зильберу.

АРХАИСТЫ И ПУШКИН.

1

Литературная борьба каждой эпохи сложна; сложность эта происходит от нескольких причин. Во-первых, враждебные течения, восходя по эволюционной линии к разным предшественникам, не всегда ясно сознают свою преемственность и часто, с одной стороны, огульно признают всю предыдущую литературу, не различая в ней друзей и врагов, с другой стороны, нередко борются с своими старшими друзьями за дальнейшее развитие их же форм. Факты такого рода борьбы и такого рода признания, разумеется, в корне отличны от фактов борьбы с враждебными течениями и фактов признания родства, принадлежности к одному течению. Во-вторых, часто борьба идет на несколько флангов: одни литературные деления не покрывают других, причем в разные моменты одерживают верх разные объединяющие принципы. Кроме того, каждое течение имеет, при одном основном объединяющем принципе, разнообразные оттенки, из которых один какой-либо (и не всегда основной и существенный) приобретает, в особенности к концу, когда жизненность, а стало быть и сложность течения исчерпаны, роль первенствующего, становится знаменем и ярлыком, и впоследствии часто способствует неправиль-

ной оценке того или иного течения с точки зрения литературной.

Литературная борьба 20-х годов обычно представляется борьбой романтизма и классицизма. Понятия эти в русской литературе 20-х годов значительно осложнены тем, что были принесены извне и только прилагались к определенным литературным явлениям. Отсюда разноголосица и неоднозначность терминов; под «романтизмом» разумели иногда немецкое или английское влияние вообще, шедшее на смену французскому, причем «романтическими» были имена Шиллера, Гёте и даже Лессинга. Поэтому и большинство попыток определить романтизм и классицизм было не суждением о реальных направлениях литературы, а стремлением подвести под эти понятия никак неукладывавшиеся в них многообразные явления. В результате являлось сомнение в реальности самых понятий. Пушкин писал в апреле 1824 г. Вяземскому: «старая классическая (поэзия), на которую ты нападаешь, полно существует ли у нас? Это еще вопрос».[1] «Классиками» оказывалась то «старшая ветвь», поколение лириков XVIII века, культивировавших высокую поэзию, то «младшая ветвь», идущая от poésie fugitive. В итоге совмещения двух планов, теоретического и конкретного, получались любопытные противоречия. В одной полемической статье Вяземского[2] появляется название «классического романтизма». Впоследствии оно было применено к конкретному литературному течению. Анненков пишет: «Были у нас романтики, восхищавшиеся эпопеями Хераскова и его подражателей, составившие особый отдел классических романтиков, представителем которых сделался журнал (!) кн. В. Одоевского: «Мнемо-

---

[1] «Переписка», изд. Ак. наук, т. I, стр. 106.
[2] «Дамский Журнал», 1824, № 8, ч. VI.

зина», и были такие романтики, которые упрекали В. А. Жуковского за наклонность его к поверьям, за мечтательность, неопределенность и туманность его поэзии». [1] Этот противоречивый термин имел, однако, под собою конкретную почву: сквозь деление на классиков и романтиков пробивалось другое.

В черновых тетрадях редакции «Мнемозины» сохранился отрывок «литературного календаря на 1825 г., подготовлявшегося к печати Кюхельбекером, главным редактором альманаха «Мнемозина»: [2] «Германо-руссы и русские французы прекращают свои междоусобия, чтобы соединиться им противу славян, имеющих своих классиков и романтиков. Шишков и Шихматов могут быть причислены к первым; Катенин (Грибоедов), Шаховской и Кюхельбекер ко вторым».

Таким образом, в 1824, 1825 гг. битвы классиков и романтиков были оттеснены на задний план битвами «славян», борьбой архаистов.

2

По отношению к архаистам в истории русской литературы учинена несправедливость, в которой сказывается влияние победившего литературного течения. Это отразилось и на объеме изучения архаистических направлений в литературе первой половины XIX века.

Прежде всего, один из распространенных взглядов — отожествление всего архаистического движения и его различных подразделений с «Беседой», а «Беседы» с Шишковым, — при ближайшем рассмотрении оказывается неправильным. Архаисты не ограничивались «Беседой»;

---

[1] «Материалы для биографии А. С. Пушкина», Пб., 1855 г., стр. 110.

[2] «Литературные Портфели», I, изд. Атеней, 1923 г., стр. 72 — 75, приготовил к печати Б. В. Томашевский.

в заметке Кюхельбекера они разбиты на два лагеря, которым соответствуют разные фазы архаистического течения. «Классиками славян» он называет крайнее и притом старшее течение, «романтиками» — более сложное, комбинированное и притом младшее течение; заметим, что за исключением Шаховского все перечисленные «романтики славяне» не состояли членами «Беседы» и литературная деятельность их развилась после ее распада. Поэтому членов «Беседы» и современников ее, литературно ей родственных, можно назвать старшими архаистами, а вторую группу — младшими архаистами.

Таким образом было бы неправильно все особенности «Беседы» переносить на архаистическое направление в целом. Вместе с этим рушится общественная характеристика реакционности, которая отличает только общественную деятельность «Беседы» и не распространяется за ее пределы.

Архаистическое течение сознавало себя по началу течением чисто литературным и только впоследствии, в определенный период, часть архаистов — «Беседа» соединилась с общественной реакцией, окрасив до наших дней в одиозный цвет и самую литературную теорию архаистов и сделав непонятной для исследователей связь младших архаистов, бывших в общественном и политическом отношении радикалами и революционерами, с их старшим поколением, по преимуществу общественными и политическими реакционерами.

Грот пишет по этому поводу: «Говорят. . ., что Шишков в сущности ратовал не за язык, а за чистоту веры и нравственности. С этим нельзя согласиться: сначала не было и речи о чем-либо ином, кроме слога, которого порча приписывалась только пристрастному предпочтению

французского языка и французскому воспитанию; потом, уже в конце своего «Рассуждения», Шишков, чувствуя недостаточность прямых доводов, прибегнул к другим и задел своих противников опасением за их религиозные и патриотические чувства. Чем далее шла полемика, тем более пользовался он этою уловкой, но спорившие с ним очень хорошо понимали настоящий смысл ее, и Дашков умно заметил: «он считает всякое оружие против соперников своих законным», а в другом месте: «Зачем к обыкновенным суждениям о словесности примешивать посторонние укоризны в неисполнении обрядов, предписанных церковью». [1] Эта примесь политически общественного момента настолько иногда искажала литературную сущность дела, практическая полемика настолько спутывала литературные деления, что почетным членом «Беседы» из политических соображений был выбран не кто иной, как сам Карамзин. Вместе с тем младшие архаисты — радикалы (Катенин, Грибоедов) и революционеры (Кюхельбекер).

Здесь сказывается разница между архаистичностью литературной и реакционностью общественной. Для младших архаистов второй момент отпал и тем ярче проявился первый.

Самое название «славеноссов» (пародическое «варягороссов»), «славянофилов», «славян» явилось в ходе полемики и не отражает существа дела, подчеркивая одну, правда, важную, деталь спора, притом не для всех архаистов в одинаковой мере приемлемую. Деталь эта заключается в утверждении Шишкова, что русский язык произошел из церковно-славянского. Для Шишкова характерно не только то, что он перенес основу полемики на

---

[1] Труды Я. К. Грота, II, стр. 62, 63.

общественно-политическую почву, но и то, что положения известной литературной теории, имевшие практическое литературное значение и вовсе не нуждавшиеся в подкреплении со стороны истории языка, он пытался обосновать именно со стороны исторической лингвистики. Требование особого «диалекта» по отношению к высоким жанрам (ввод архаизмов и церковно-славянизмов) вовсе не нуждалось в этом подкреплении. Подкрепление же это, легшее в основу научных трудов Шишкова и на первых же порах обнаружившее свою научную несостоятельность, способствовало дискредитированию литературной теории старших архаистов. Вот соответствующее утверждение Шишкова: «Древний славенский язык. . . есть корень и начало российского языка, который сам собою всегда изобилен был и богат, но еще более процвел и обогатился красотами, заимствованными от сродного ему эллинского языка». [1] Ср. также «Краткое начертание о славянах и славянском языке» Димитрия Воронова: «Есть ли бы не воспоследовали безначалие и внутренние раздоры между преемниками Ярослава... то очень могло бы статься... что язык Славянский, или вообще Славяноросийский был бы, может быть, и поныне языком так называемого большого света... [2]

Научная несостоятельность этих взглядов Шишкова была очень скоро обнаружена П. И. Макаровым, Каченовским и Дашковым. Из младших архаистов эти взгляды разделял в полной мере только Кюхельбекер. Ср. в «Дневнике узника»: «Конечно, языки первобытные, каковы, например, наш славяно-русский, пользуются множеством преимуществ перед языками, состав-

---

[1] «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка». Изд. 2. СПБ. 1818, стр. 1 - 2.

[2] «Чтение в «Беседе» любителей русского слова». Чтение XV, стр. 36-37.

ленными из обломков других». [1] Но Катенин, принимая «отделение русского языка от славянского», не сдает позиций по отношению к литературному языку. [2]

Здесь один из подлинных центров вопроса не в научном значении и научной ценности изысканий Шишкова, а в их значении и ценности, как обоснования теории литературного языка, находящейся в неразрывной связи с известными течениями литературы.

Эту сторону спора сознавал и сам Шишков. В «Разговорах о словесности между двумя лицами Аз и Буки» [3] А. (оппонент Шишкова) говорит: «Богатство языка не составляет стихотворных сочинений». Б. отвечает ему: «Однако изощряет ум и служит великим средством к составлению оных. Доброта вещества много способствует искусству художника. Лаоконов истукан дышит в мраморе лучше, нежели бы он дышал в глине».

3

Но и по отношению к литературному языку обильный ввод церковно-славянской лексики является также лишь одной из деталей литературной теории архаистов. Сознавая преобладающую ценность высоких литературных родов, а стало быть и высокой лексики, они культивируют и «средний род», применяя в нем своеобразную лексику и выдвигая и здесь особые литературные принципы.

В области литературного языка Шишков является последователем Ломоносова и вносит в установленные им

---

[1] «Русск. Стар.», 1883 г., т. 39, кн. VII, стр. 103; 6/VI 1833 г. Ср. с цит. статьей Дм. Воронова: «Всякий язык, не составленный, так сказать, из обломков других языков, долженствует оказывать в ходе своем. . . щастливые успехи: поелику он имеет свое собственное достоинство и свою самобытность».

[2] «Сын Отечества», 1822, № 13, ч. 76, стр. 249 — 250.

[3] Собрание сочинений и переводов адмирала А. С. Шишкова. СПБ., 1818, ч. III, стр. 48.

языковые особенности литературных диалектов свежую струю. В своей программной «Речи при открытии Беседы», он говорит: «Словесность нашу можно разделить на три рода. Одна из них давно процветает и сколько древностью своею, столько же изяществом и высотою всякое новейших языков витийство превосходит. Но оная посвящена была одним духовным умствованиям и размышлениям. Отсюда нынешнее наше наречие или слог получил, и может еще более получит недосязаемую другими языками высоту и крепость. Вторая словесность наша состоит в народном языке, не столь высоком, как священный язык, однако же весьма приятном, и который часто в простоте своей сокрывает самое сладкое для сердца и чувств красноречие. . . Возьмем сии две словесности, т. е. священные книги и народные стихотворения на других языках, и сравним их с нашими, мы увидим, как далеко они от нас отстают. Третия словесность наша, составляющая те роды сочинений, которых мы не имели, процветает не более одного века. Мы взяли ее от чужих народов. . . [1]

Таким образом, снова подчеркивая ломоносовский источник высокого штиля («священные книги»), Шишков вводит в качестве источника для среднего «народные стихотворения». Эти указания он конкретизирует в «Разговоре», указывая в качестве источника для первого Библию Дм. Ростовского и др., для второго кроме «народных стихотворений» — летопись. «Из сих двух источников, пишет он, один нужен нам для избирания слов и украшений, высоким творениям приличных, другой—обыкновенных речей и выражений, простому слогу свойственных...» [2]

---

[1] «Чтение в «Беседе» любителей русского слова», I, стр. 37, 39.
[2] Сочинения, III, стр. 69.

Для литературного языка открывался двойной путь — путь высокого штиля с церковно-славянизмами (шире и вернее — архаизмами) и путь среднего с внесением языковых черт народной песни и летописи. В низкий, комический род, допускается Шишковым на практике широкий ввод диалектизмов. [1]

Выписывая из статьи Карамзина «От чего в России мало авторских талантов» (1803) фразу: «Французский язык весь в книгах (со всеми красками и тенями, как в живописных картинах), а русский только отчасти; французы пишут как говорят, а русские обо многих предметах должны еще говорить так, как напишет человек с талантом», Шишков возражает: «Расинов язык не тот, который все говорят, иначе всякой бы был Расин». [2] «Ученый язык, пишет он в другом месте, для приобретения важности требует всегда некоторого отличия от простонародного. Он иногда сокращает, иногда совокупляет, иногда изменяет, иногда выбирает слово». [3] «Где надобно говорить громко и величаво, там предлагает он (язык) тысячи избранных слов, богатых разумом, звучных и совсем особых от тех, какими мы в простых разговорах объясняемся». [4] Его не останавливает в данном случае «отвычка» и «непонятность»: «Возвращение к коренным словам своим и употребление оных по собственным своим о вещах понятиям всегда обогащает язык, хотя бы оные по отвычке от них нашей сначала и показались нам несколько дикими». [5] С другой стороны Шишков рекомендует частичное введение «низкой лексики» («просторечивый российский слог») в высокий штиль, в «славенский

---

[1] Ср. своеобразный «диалект» в его шуточной сценке «Щастливой мужик». Соч., т. I, стр. 85 сл.
[2] «Рассуждение», стр. 159.
[3] Сочинения, т. III, стр. 70.
[4] Чтение в «Беседе», I, стр. 34.
[5] «Рассуждение», стр. 307.

слог»: «Надлежит долговременным искусством и трудом такое же приобресть знание и силу в языке, какое он имел, дабы уметь в высоком слоге помещать низкие мысли и слова, таковые, напр., как: рыкать, рыгать, тащить за волосы, подгнет, удалая голова и тому подобные, не унижая ими слога и сохраняя всю важность оного». Столь же своеобразным диалектом является и средний стиль с его «просторечием».

4

Мы видим, как изменяется и конкретизируется в этих положениях Шишкова литературная теория Ломоносова. Еще младшие современники Карамзина сознавали свой период, как период господства среднего штиля, канонизированного, занявшего место высокого и низкого. Вигель пишет в своих «Записках» о Карамзине: «До него не было у нас иного слова кроме высокопарного или площадного; он избрал новый, благородный и простой» П. И. Макаров в своей критике на шишковское «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» писал: «Кажется, что он (сочинитель) полагает необходимым особливый язык книжный, которому надобно учиться, как чужестранному, и различает его только от низкого, простонародного. Но есть язык средний, тот, который стараются образовать нынешние писатели». [1]

Различию трех штилей, которое архаисты сознавали как языковое, диалектическое, карамзинисты противопоставляли другое различие — стилистическое. [2] «Простой (слог) не имеет почти никаких украше-

[1] Соч. и пер. Петра Макарова, т. I, ч. II, стр. 38—40; см. также «Моск. Меркурий», 1803 г., стр. 181.

[2] Ср. отголосок борьбы у М. Дмитриева: «Он (Шишков) до такой степени был не тверд в свойствах языка, что для него слово, оборот речи и самая метафора, все это, и фигуры, и тропы, принадлежали самому языку. Находит ли он метафору — это у него свойство

ний, хотя и наблюдает во всем некоторую пристойность; посредственный напротив того имеет свои украшения, а высокой — слова отборные, мысли важные и острые, страсти великие и благородные, фигуры для возбуждения оных пристойные». [1]

То обстоятельство, что карамзинисты вводят стилистический принцип «фигурности» и «украшений», как признак принадлежности к «высокому посредственному или низкому роду», соединено у них с развитием перифрастического стиля, отличительного признака «эстетической» «приятной» речи. Шишков борется против перифрастического стиля карамзинистов. [2]

«Мы думаем быть Оссиянами и Стернами, когда, рассуждая о играющем младенце, вместо: как приятно смотреть на твою молодость! говорим: коль наставительно взирать на тебя в раскрывающейся весне твоей! Вместо: луна светит: бледная геката отражает тусклые отсветки... Вместо: пленяющий душу Сочинитель сей тем больше нравится, чем больше его читаешь: Элегический Автор сей побужден к чувствительности, назидает воображение к вящшему участвованию. Вместо: любуемся его выражениями: интересуемся назидательностью его смысла. Вместо: деревенским девкам навстречу идут цыганки: пестрые толпы сельских ореад сретаются с смуглыми ватагами пресмыкающих-

---

и красота славянского языка; находит ли он эллинизм и такую перестановку, такое сочетание частей речи, от которых речь запутана и вовсе не понятна для русского человека — это у него опять свойство и красота славянского языка» (М. А. Дмитриев, «Мелочи из запаса моей памяти», изд. 2, М. 1869, стр. 73).

[1] См. Подшивалов, «Сокр. курс Росс. слога», стр. 84.

[2] См. «Рассуждение», стр. 56-57, 151, 159, 187, 193.

ся Фараонит». Вместо: прежней простонародной речи: «я не хочу тебе об этом ни слова сказать, говорим важно и замысловато: я не хочу тебе об этом проводить ни единой черты».

Здесь «приятности» и «правильности» карамзинистов Шишков противополагает «простоту» и «ясность»: «хороший слог должен быть прост и ясен, подобен обыкновенному разговору человека, умеющего складно и приятно говорить».

Борьба шишковцев, таким образом, должна была быть направлена как против единообразия, сглаженности литературного языка, так и против преобладания среднего штиля. Здесь — один из первых пунктов столкновения был эстетизм, «приятность», бывшая одним из принципов карамзинистов и литературно-мотивированная в среднем стиле. Борьба с эстетизмом карамзинистов проникает всю деятельность как старших, так и младших архаистов. Выписывая характерную фразу Карамзина о «милых дамах», которые «пленяют нас не русскими фразами», Шишков пишет: «Милые дамы, или по нашему грубому языку женщины, барыни, барышни, редко бывают сочинительницами, и так пусть их говорят, как хотят». Он повторяет эти нападки по поводу другой фразы Карамзина: «светские дамы не имеют терпения слушать или читать их (русских комедий и романов), находя, что так не говорят люди со вкусом». Шишков советует Карамзину: «Не спрашивайте ни у светских дам, ни у монахинь». Характерен известный анекдот о Шишкове: «Однажды он измарал великолепный альбом одной своей хорошей знакомой, вычеркнув в нем все русские имена, подписанные по-французски, и вместо них подписал те же имена крупным полууставом и ко всему прибавил свои стихи:

Без белил ты, девка, бела,
Без румян ты, девка, ала,
Ты честь-хвала отцу-матери,
Сухота сердцу молодецкому.[1]

Эстетизм карамзинистов открывал широкий простор для литературной сатиры Шаховского, Марина, Катенина, Грибоедова и др.

На этой же основе становится понятной близость к «Беседе» Крылова и та борьба между его басней и апологом Дмитриева, которая еще идет во время Пушкина.

Особую важность для архаистов получает лексика народная; народная песня служит для Шишкова и источником лексики и образцом. «Сии простые, но истинные, в самой природе почерпнутые мысли и выражения суть те красоты, которыми поражают нас древние писатели и которые только теми умами постигаются, коих вкус не испорчен жеманными вымыслами и пухлыми пестротами. . .» На возражение своего противника (А): «Мне кажется, нет в сих песнях того учтивства, той нежности, той замысловатости и тонкости мыслей, какая господствует в новейших наших сочинениях», Б. отвечает: «Да, конечно, вы не найдете в них ни купидона, стреляющего из глаз красавицы, ни амврозии, дышущей из уст ее, ни души в ногах, когда она пляшет, ни ума в руках, когда она ими размахивает, ни граций, сидящих у нее на щеках и подбородке. Простые писатели не умели так высоко летать. Они не уподобляли любовниц своих ни Венерам, ни Дианам, которых никогда не видывали, но почерпали сравнения свои из природы виденных ими вещей. . .» Здесь в особенности любопытны пародические нападки на перифразы, бывшие у карамзини-

[1] В. Стоюнин, «А. С. Шишков», ПБ. 1880, стр 113-114.

*

стов стилистическим средством «тонкости мысли» и «учтивости» и требование натуралистической простоты.

По отношению к поэтическим жанрам шишковцы, в особенности младшие, занимали определенную позицию.

Торжество «среднего стиля» (в трактовке карамзинистов) было связано с исчерпанностью од, высокого лирического жанра. Послание, элегия, песня возвышались, как признанный, равноправный с высоким, род, и ода, с типичной одической строфой (но уже короткая, идущая от сумароковской традиции, а не от Ломоносова), прячется у Дмитриева под защитное название «Песни». Окончательное сознание наступившего господства «среднего рода» дано у Батюшкова в его речи «О влиянии легкой поэзии на язык». Шишковцы должны были с одной стороны бороться против преобладания средних жанров в лирике, с другой — стремиться преобразовать эти средние жанры теми средствами, которые указывались Шишковым.

В своей программной статье «О стихотворстве» один из теоретиков старших архаистов, А. С. Хвостов, писал об элегии: «Об утрате элегии и буколических стихотворений, кажется, много тужить не должно. Элегия никогда естественною быть не могла, все сочинители, несомненно, ум свой и чувствования, кои на себя наклепывали. . . в элегиях показывали, а не настоящее положение свое в несчастии и неудачах любви». [1] Он осуждает ту «легкую поэзию», которая делала ощутительными м е л о ч и и которая поэтому ввела за собой игру слов (принцип «остроумия» был одним из основных литературных принципов у карамзинистов, они культивировали шарады, каламбуры, буримэ и т. д. — «мелкие», «внелитературные» жанры, основанные на игре стилистиче-

[1] «Чтение в Беседе», кн. III, стр. 27.

скими мелочами). При этом такие строфические формы, как рондо и сонет, должны были осознаться именно как формы, построенные на игре рифмами. А. С. Хвостов пишет: «Осмелиться ныне написать его (рондо) было бы тоже, что явиться в собрание щеголей в наряде, который был в моде при Франциске I. Логогрифы, шарады, каламбуры не стоят того, чтобы определять их правила. Сим родам поэзии не с большим успехом подражать можно на языке, который на одну вещь имеет два или три названия. Подражание во всех родах мелких стихотворений причесть можно ко множеству того, что мы у французов перенимали и перенимаем».[1] Тогда же Шаховской в «Расхищенных Шубах» осмеивает и «жалостные баллады».

Характерен в этом отношении тот интерес, который вызвал в среде архаистов (и ими в значительной мере был поддержан) вопрос о метрической и строфической формах, наиболее пригодных для большой стиховой эпической формы. В этом направлении идет у старших архаистов разработка вопроса о гекзаметре, у младших — полемика вокруг октавы. Уже в 6 книге «Чтений в беседе» помещена «Ироническая песнь», «Игорь Святославич» Н. Язвицкого с его же теоретическим обоснованием «русских дактило-хореических, древних наших стихов», как метра, единственно пригодного для большой эпической формы. В 10 «Чтении» был помещен перевод «первой Виргилиевой Эклоги древним размером» Галинковского с прибавлением его же теоретического «письма к издателю Академического журнала сочинения и переводы», содержавшего полемику против «Опыта» Востокова; в «Чтении 13» началась известная полемика между Гнедичем, Уваровым и Капнистом, которая захватила широкие литературные круги и надолго поставила вопрос о русском

---

[1] «Чтение», кн. VII, стр. 67.

гекзаметре в число наиболее важных литературных вопросов. Само собой разумеется, что литературный интерес вопроса был не в собственно метрической проблеме, а в искании нового метра для русской эпопеи, — в жанровой функции метра.

Нужно отметить еще одну особенность направления архаистов. XVIII век вплоть до революции Державина был веком преобладания высокой поэзии, в лирике же — оды. Конструктивные принципы оды опирались на слово произносимое, звучащее; это проистекало из самого характера оды, как жанра ораторской поэзии, это же определило сюжетные и стилистические особенности оды как жанра. В этом отношении решительный сдвиг принципа ораторского слова происходит в карамзинскую эпоху, когда мелодический стих романса-элегии и говорной стих шуточного послания сменяют ораторский стих оды, когда стиль ломоносовской оды, рассчитанный на огромную залу, сменяется камерным интимным стилем карамзинистов.

Архаисты в этом отношении сознательно культивируют произнесение стихов. Программное «предуведомление» Шишкова при открытии «Беседы» одною из первых задач «Беседы» считает чтение стихов, имеющее значение «и для языка и для стихотворства». И хотя самая деятельность «Беседы» в этом отношении имела результаты небольшие (что зависело от особого официального характера заседаний), но все же именно «Беседа» хранила декламационный стиль и принцип поэзии; именно в контакте с «Беседой» был присяжный декламатор и оценщик стихов Гнедич, ценивший их в живом чтении и, с другой стороны, ценившийся «Беседой» именно, главным образом, за эту сторону своей деятельности, под ее влиянием и в контакте с нею образуется такой декламатор, как Катенин, и, наконец, в этом же значении у архаи-

стов произносительного принципа следует искать разрешения той задачи, что стиховая драма 20-х годов тесно связана с архаистами Шаховским, Катениным, Грибоедовым. [1]

Таким образом, борьба архаистов была направлена против эстетизма, сглаженности, маньеризма и камерного стиля карамзинистов за своеобразие литературных диалектов (причем лексика высокого должна была преимущественно черпаться из церковно-славянского языка, а среднего — из народных песен, resp. «просторечия»), а эта борьба была естественно связана с борьбой за большие формы и декламационный ораторский стиль.

5

Движение старших архаистов, возникшее в период полного расцвета карамзинизма, ощущалось как литера-

---

[1] Интересные детали дает о значении декламационного момента в творчестве самого Катенина Языков, в отзыве об «Андромахе» Катенина: «Я точно восхищался, когда, помнишь, слушал Грудева, ее читающего (при слушании вовсе неприметны и грубость слога, и неточность выражений, и многословие неуместное); теперь же вот как я ее понимаю: отделкой характеров она ничуть не превосходит трагедий Озерова. . .., а слогом отстает от него на целое столетие, напоминая времена Сумарокова». (Языковский Архив, СПБ., 1913, стр. 310; отзыв от 20/II 1827 г.) Любопытно почти дословное совпадение с этим суждением отзыва Писемского, вложенное им в уста героя романа «Люди сороковых годов»: «Стихи Александра Ивановича Коптина (под этим именем Писемский вывел Катенина), которые мне так понравились в его чтении, ужасно плохи». (Писемский, т. V, изд. Вольфа, стр. 199.) В этом романе встречаются характерные наблюдения: «Всеми своими словами и манерами он (Коптин-Катенин) напомнил, с одной стороны, какого-то умного, ловкого, светского маркиза, а с другой — азиатского князька» (там же, стр. 199). Это напоминает отзыв Пушкина в черновике письма к Вяземскому от марта 1820 г.: «Катенин приезжает к ней (поэзии) в башмаках и напудренный и просиживает у нее целую жизнь с платонической любовью, благоговением и важностью»; там же «весь принадлежит к XVIII столетию». (Переписка, изд. Ак. наук, т. I, стр. 16). Писемский — костромич; в Костромской же губернии — имение Шаево, в котором Катенин проживал с 1840 г. безвыездно. Материалы Писемского использованы И. Н. Розановым в книге о «Пушкинской плеяде», 1923 г., стр. 167 — 179, где дан биографический портрет Катенина.

турная контр-революция. Младшее течение должно было достигнуть предельного роста, развернуться, породить многие ответвления и, наконец, в основных принципах своих пошатнуться, чтобы литературные тенденции старших снова приобрели живое эволюционное значение.

Вместе с тем обычное представление о ничтожной литературной продукции старших архаистов, до теперешнего времени господствующее в научной литературе, несовсем верно. Архаисты были группировкой, а не школой и в этом смысле их влияние распространялось далеко за пределы шишковского кружка.

Если даже не говорить о кончавшем свою деятельность Державине, принципы поэзии которого были отправной точкой архаистов и который являлся средоточием старших архаистов, то все же нельзя забывать о том, что архаистом был в литературном сознании как шишковцев, так и карамзинистов Крылов, что архаистическую комедию и сатиру культивировал Шаховской, что убежденным архаистом (хотя и особого толка) и членом «Беседы» был Востоков. Насколько широко было влияние архаистов и как тонка была грань, отделяющая их от враждебных группировок, можно судить по Гнедичу, близкому к «Беседе» и одновременно другу карамзинистов, по Жихареву, бывшему сначала членом «Беседы», а затем попавшему в Арзамас, по Марину, совершившему примерно ту же эволюцию, и т. д.

Это лишний раз заставляет нас говорить об архаистическом течении с его разновидностями и разными фазами, а не об узкой «Беседе».

В теории старших архаистов (собственно «шишковцев») было, как мы уже отчасти видели, несколько побочных сторон, которые приобретали для этого течения решающее значение. Собственно, это одно из явлений, вообще наблюдающихся в литературной эволюции: стороны и тенден-

ции, имеющие лишь побочное значение, при дальнейшем развитии течения получают преобладающее значение, и так как это обычно совпадает с историческим концом, распадом течения, то по этим признакам, нимало неисчерпывающим течения, оно потомками регистрируется, называется и с этим клеймом попадает в историю.

Такими чертами у старших архаистов были: 1) смешение архаистической литературной позиции с общественной реакцией, 2) смешение в одну кучу всего старого, литературного запаса, несмотря на то, что в наследии XVIII века были течения разнородные, а некоторые даже враждебные принципам архаистов и более всего близкие к карамзинизму, 3) смешение литературного вопроса с лингвистическим; обоснование состава литературных диалектов особой теорией генезиса русского языка.

Вот эти-то стороны, которые и придали окраску всему старшему шишковству и сделали его одиозным общественно и несостоятельным теоретически, распутываются и ликвидируются младшими архаистами, представляющими собой чисто-литературную группировку.

1) Архаистическая литературная теория была вовсе не необходимо связана с реакцией александровского времени. Самое обращение «к своенародности» допускало сочетание с двумя диаметрально противоположными общественными струями — официальным шовинизмом александровской эпохи и радикальным «народничеством» декабристов. Борьба за высокие жанры, с одной стороны, за просторечие против маньеризма — с другой, могла сочетаться с борьбой против аристократической кружковщины в литературе, против изящной, но небольшой «литературы для немногих», и в этом смысле как нельзя более подходить к радикальной общественной позиции 20-х годов (в этом направлении действовал Кюхельбекер).

2 и 3) Неясности, существовавшие у старших архаистов по второму и третьему пунктам, были распутаны в полемике младших в 1820 — 1821 г.

Архаисты с их борьбой против эстетизма и маньеризма были, так сказать, прирожденными полемистами, причем полемические их выступления принимали обычно форму скандала. Литературные скандалы закономерно сопровождают литературные революции, и в этом смысле громкие скандалы архаистов перекликаются с еще более громкими скандалами футуристов.

Полемические выступления младших архаистов относятся, главным образом, к 1812 — 1816 гг., к 1822 — 1824 гг.

Полемика ведется на всем протяжении 20-х годов (еще к 1928 г. относится жестокая стычка по поводу статьи о русской литературе, помещенной в «Атласе Бальби» одним архаистом, односторонней и отсталой, вызвавшей отповедь Полевого), но вершины полемики относятся именно к этим трем периодам.

В 1815/16 г. ведется жестокая борьба против Жуковского, причем застрельщиком выступает старший архаист Шаховской в «Липецких водах», но истинный смысл борьбы, ее глубокие основы выясняют младшие архаисты, Катенин и Грибоедов и в борьбе против баллады Жуковского и в полемике вокруг баллады Катенина.

В 1822 г. вокруг «Опыта краткой истории русской литературы» Греча завязывается полемика Катенина и Бахтина (ученика Катенина) с Бестужевым, Гречем и Сомовым, помогающая уяснить взгляды архаистов на состав литературного языка и на разное значение старых авторитетов, которые у старших архаистов смешивались в одно.

Наконец, к 1824 г. относится полемика Кюхельбекера относительно высоких и средних литературных жанров, связанная с вопросом о литературном стиле,

6

Младшие архаисты, объединяющиеся вокруг Катенина, продолжают борьбу против мелких форм, против господства «средних родов», против эстетизма, причем эта борьба ведется по двум основным, линиям, — отрицания жанров, связанных с понятием «новой литературы», и противопоставления им других. При этом «средние роды» в архаистической окраске связаны с именем Катенина, а попытка воскрешения высоких лирических форм XVIII века с именем Кюхельбекера.

Годы 1815 — 1817 можно назвать одним из ответственных начальных пунктов полемики младших архаистов; в 1815 г. выходят «Липецкие воды» Шаховского; к 1815 г. относится начало деятельности «Арзамаса»; к 1816 г. — полемика вокруг баллады; к 1817 г. — комедия Грибоедова и Катенина «Студент», начиненная пародиями на Жуковского.

Замечательна полемика вокруг «Леноры» Жуковского и «Ольги» Катенина.[1] В этом последнем произведении усмотрели и, конечно, совершенно правильно, литературное направление, резко противополагавшее себя победившему. Критика Гнедича была направлена против стилистических особенностей баллады Катенина, которые критика связывала с архаистической традицией: «Такие стихи

Хоть и Варяго-Росски,
Но истинно — немного жестки».

Обвинение в простоте «не поэтической», в «оскорблении вкуса и рассудка», «логики и грамматики», в прозаизмах соединялось у Гнедича с защитою принципов перевода

---

[1] См. «Сын Отечества», 1816, ч. 30, стр. 150 сл.; ч. 31, № 27, стр. 1 сл.

Жуковского, который «знал, что Ленору, народную немецкую балладу, можно сделать для русских приятною не иначе, как в одном только подражании». На защиту Катенина выступил Грибоедов. В резкой статье он защищает основные особенности архаистического «среднего» стиля: «Он (рецензент) вообще непримиримый враг простоты. . .» «Слово: турк, которое часто встречается и в образцовых одах Ломоносова и в простонародных песнях, несносно для верного слуха г. рецензента». В стиле «Людмилы» Жуковского подчеркиваются черты сглаженности и эстетизма: «Как хорошенько разобрать слова Людмилы, они почти все дышат простотою и смирением, за что же бы кажется ее так жестоко наказывать?». «Этот мертвец слишком мил; живому человеку нельзя быть любезнее» и т. д.

Крайне любопытно то место статьи, где Грибоедов протестует против требований «пристойности», заодно задевая Жуковского: стих «В ней уляжется ль невеста» заставил рецензента стыдливо потупить взоры: в ночном мраке, когда робость любви обыкновенно исчезает, Ольга не должна делать такого вопроса любовнику, с которым готовится разделить брачное ложе. — Что ж ей? предаться тощим мечтаниям любви идеальной? — Бог с ними, с мечтателями; ныне, в какую книжку ни заглянешь, что ни прочтешь, песнь или послание, везде мечтания, а натуры ни на волос».

Нападение «молодого кандидата Беседы» (так назвал Грибоедова Батюшков) замечательно тем, что перенесло борьбу с литературным эстетизмом в новую плоскость. Младшие архаисты избирают объектом нападения на всем протяжении 20-х годов, главным образом, Жуковского. Это не значит, конечно, что прекращаются нападки на Карамзина и Дмитриева; но в течение 20-х годов Карамзин

и Дмитриев были не столько литературными деятелями, сколько авторитетами. На неприкосновенность этих авторитетов и нападают архаисты. В этом смысле и пишет Катенин [1] в 1828 г.: «Слова всей нахальной шайки: столько услуг, столько заслуг заслуживают сильного возражения; что за неприкосновенная святыня в словесности? Что ж такое на поверку Карамзин и Дмитриев? Мои безделки и мои безделки»; в 1834 г. он радуется по поводу статьи Сенковского «Скандинавские саги». «Заметьте, что persifflage над Карамзиным уже не считается за уголовное преступление». Между тем, отношение к Карамзину, как таковому, у Катенина вовсе не «хулительское» и даже осторожное. Он требует осторожной критики «Истории» Карамзина, отмежевываясь от Каченовского.

В 20-х годах центральное место в полемике занял живой и центральный поэт Жуковский.

Но Жуковский был объектом нападений и вследствие спорности своей позиции. И в вопросах стиля и в вопросах тем, и в большом вопросе о лирических жанрах он занимает половинчатое положение новатора реформиста, сглаживающего острые углы литературных вопросов, и не удовлетворяет ни своих друзей, ни врагов. Порою кажется, что «своих» он не удовлетворяет даже больше, чем врагов. Вяземский не может примириться с однообразием его тем: «Жуковский слишком уже мистицизмует, т. е. слишком часто обманываться не надо бы: под этим туманом не таится свет мысли. . . Он так наладил одну песню, что я, который обожаю мистицизм поэзии, начинаю уже уставать. . . Поэт должен выливать свою

---

[1] См. также соответствующие места в «Письмах Катенина к Бахтину», стр. 104 — 105, 220, 39, 152 — 153.

душу в разнообразных сосудах, Жуковский более других должен остерегаться от однообразия: он страх как легко привыкает». [1]

Эту борьбу против тем Жуковского с еще большей энергией ведут, разумеется, архаисты. Кюхельбекер в своем выступлении 1824 г. пародирует темы Жуковского, почти буквально перечисляя особенности пейзажа элегистов его направления, Катенин в 1828 г. связывает движение архаистов с борьбой против стиля и тем Жуковского в стихах и Бестужева в прозе: «Все, везде и всегда возвращаются к почтенной старине, наскучив фиалками, незримым и шашками узденей». [2]

Многочисленны и пародии на Жуковского.

В вопросе о поэтическом языке Жуковский занимает непростую и спорную для современников позицию. Заслужив гонение со стороны архаистов за сглаженный стиль, выслушивая и от друзей немало горьких истин по поводу своего «дворцового романтизма», он, однако, тоже ищет выхода в «просторечии», в «народной» лексике, значительно впрочем иных нежели у архаистов.

Такова его «Утренняя Звезда» 1818 г., простонародность лексики которой вызвала нападки друзей и которую в 1828 г. Пушкин поставил рядом с «Ольгой» Катенина.

В 1818 г. Вяземский и Тургенев даже побаиваются за направление Жуковского. [3] «Сделай милость, смотри за ним в оба, — пишет Вяземский Тургеневу. — Я помню, как он пил с Чебышевым и клялся Катениным. С ним шутить нечего. «Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas». В первую субботу напьется с Карамзиным, а в другую с Шишковым». 1818 г. должен быть отмечен вообще как

---

[1] «Остафьевск. архив», т. II, стр. 305 — 306; письмо от 5/IX 1819 г.

[2] Письма Катенина к Бахтину, стр. 102, 103.

[3] «Остафьевск. архив», т. I, стр. 122, 125, 129.

кризис «карамзинизма», как год колебаний. Батюшков, к огорчению Вяземского и Тургенева, почти примирился с поэзией Мерзлякова и к негодованию обоих друзей нашел у него «пламенные стихи». К 1818 же году относится сближение Пушкина с Катениным.

В особенности же спорным казался жанр, выдвинутый Жуковским, переводная баллада. Это имеет свои основания. Переводный жанр, готовый жанр был незаконен в эпоху, когда лирика искала новых жанров. «Переводность» Жуковского раздражает и друзей и врагов. Жуковский «бесит» Пушкина в 1822 г. — «Пора ему иметь собственное воображение и крепостные вымыслы»; «Дай бог, чтобы он начал создавать». Выход стихотворений Жуковского в 1824 г. вызывает более чем холодный отзыв Пушкина (ср. письмо Жуковскому от мая — июня 1825 г.).

В 1825 г. делается резкий выпад против Жуковского в «Сыне Отечества»: «Все почти произведения сего поэта состоят из переводов, которые не всегда близки и подлинны и из подражаний, довольно удачных, но своего у него очень мало. . . Жуковский не первый поэт нашего века. . . Было время, когда наша публика мало слыхала о Шиллере, Гёте, Бюргере и других немецких романтических поэтах,— теперь все известно: знаем, что откуда заимствовано, почерпнуто или переиначено. Поэзия Жуковского представлялась нам прежде в каком-то прозрачном, светлом тумане; но на все есть время, и этот туман теперь сгустился». [1]

В неисторическом плане легко, конечно, говорить о том, что «переводы Жуковского — самостоятельные его произведения» и что ценность их не уменьшается от того, что они переводы, но если мы учтем огромное значение

[1] «Сын Отечества», 1825, № 2, стр. 202, 204, 205, Ж. К. «Письма на Кавказ».

жанров для современников, то станет ясно, что привнесение готовых жанров с Запада могло удовлетворить только на известный момент; новые жанры складываются в результате тенденций и стремлений национальной литературы и привнесение готовых западных жанров не всегда целиком разрешает эволюционную задачу внутри национальных жанров. (Так, повидимому, теперь обстоит дело с западным романом. Привнесение готовых жанровых образований с Запада, готовых жанровых сгустков не совпадает с намечающимися в эволюции современной русской литературы жанрами и вызывает отпор.)

Это отчасти объясняет и борьбу за русскую балладу, которую ведет Катенин против баллады Жуковского с иностранным материалом. В фабульной поэзии иностранный материал был легок, русский же умещался с трудом. Но жанры Жуковского именно поэтому воспринимались как готовые. Его переводы не удовлетворяли не тем, что это были переводы, а тем что они ощущались как жанровая стилизация, перенесение готовых вещей.

Состязание Катенина с Жуковским за балладу было, в сущности, борьбой за жанр — «средний род». Катенин в «Убийце», «Ольге», «Наташе», «Лешем» создает, в противовес «готовой» балладе Жуковского с западным материалом, «русскую балладу», где «просторечие» и «грубость», установка на быт, на натуру, на натурализм фабулы мотивируют самый жанр, делают его не стилизацией, а оправданным национальным жанром. Вместе с тем, фабульные детали «русские» и «натуралистические» с своей стороны оправдывают «просторечие», подобно тому, как впоследствии Даль мотивировал жанром народной сказки ввод в прозу диалектизмов.

Это именно и устанавливается в той отраженной, повторной полемике, которая снова вспыхнула по поводу баллад Катенина в 20-х годах. Бахтин, верный последо-

ватель и ученик Катенина, в 1823 г. отвечает на нападки Бестужева.[1] «Старинное поверье о леших подало мысль г. Катенину сочинить Балладу, которой бы чудесное мы привыкли слушать в народных сказках: качество, необходимое для того, чтобы Баллада не казалась нам нелепою выдумкой сочинителя, и качество довольно редкое в известных мне Русских Балладах». (Конечно, намек на Жуковского.)

Эта русская баллада была выходом в «натурализм», уже явно намечавшийся в 20-х годах, и разрешением вопроса о поэтическом языке.

С первой точки зрения автор той же статьи пишет: «Содержание «Убийцы» взято, вероятно, с действительного происшествия; по крайней мере сочинитель рассказывал оное так, что я невольно ему верю. . .» «Смысл сей песни напоминает Балладу Жуковского «Ивиковы Журавли», переведенную им из Шиллера. Там журавли, здесь месяц служат к открытию убийц; но последнее к нам ближе; мы видим в «Убийце» весь быт крестьянский и не сомневаемся, что все так было, как рассказал сочинитель».

По поводу же языка Катенина возгорелась, как известно, сильная война. Бахтин считает его вполне мотивированным: «Итак слова сии («плешивый месяц») говорит не сочинитель, а крестьянин, говорит их в некотором роде исступления, с горькою насмешкою»; подобно этому слово «мухомор», кажущееся Бестужеву комическим, мотивировано для Бахтина натуралистическим «бытом», данным в «Лешем».

Борясь просторечием с «приятным» языком, своими резкими метрическими нововведениями Катенин боролся с приятным «благозвучием».

---

[1] «Вестн. Европы» 1823 г., №№ 3 и 4. «О стихотворениях Катенина» (сообщено), стр. 201, 203, 206.

В 1825 г. Кюхельбекер писал: «. . . у нас были и есть поэты (хотя их и немного) с воображением неробким, с словом немногословным, неразведенным водою благозвучных, пустых эпитетов. Не говорю уже о Державине. Но таков, напр., в некоторых легких своих стихотворениях Катенин, которого баллады: Мстислав, Убийца, Наташа, Леший, еще только попытки, однако же (да не рассердятся наши весьма хладнокровные, весьма осторожные, весьма не романтические самозванцы - романтики!) по сю пору одни, может быть, во всей нашей словесности принадлежат поэзии романтической».[1]

В этой же статье Кюхельбекер подчеркивает эстетическое значение архаистической шероховатости и грубости, тех «недостатков» и «уродств», которые имели живое эволюционное значение в пору сглаженности поэтического стиля.

(«Не забудем, что это отзыв 1825 г.; в 1820 г. для Кюхельбекера были еще неприемлемы смелые «недостатки» Катенина, которые в этом отзыве уже осознаны «достоинствами».)

Этот отзыв интересен для нас многим. Имя Державина всплыло не случайно у Кюхельбекера; в борьбе с малой формой и малым стилем шероховатая «грандиозность» Державина была и знаменем и совершенно определенной традицией (Кюхельбекер стилизует Державина, Катенин переводит его на французский язык и т. д.), противопоставляемой гладкости стиля и легкости языка поэзии младших карамзинистов.

Жанр державинской сниженной оды, «бытовой» сатирической оды был столь же комбинированным жанром, как натуралистическая «русская» баллада Катенина;

---

[1] «Сын Отечества» 1825 г., № 17, стр. 71. «Разбор фон дер Борговых переводов русских стихов».

оба жанра резко рвут с эстетической абстрактностью среднего штиля; именно низкая лексика, именно снижение к быту способствует оживлению образа.

«Низкий» и «высокий» штиль и жанры — органически связанные между собою явления; «средний» же враждебен им обоим. Здесь связь между обеими тенденциями архаистов — к снижению и возвышению (одновременно) литературного языка.

Поэтому Катенин в первой четверти XIX века собственно проделывает уже часть пути, проделанную впоследствии сполна Некрасовым; достаточно сравнить с первыми полупародиями баллад Жуковского у Некрасова катенинскую балладу «Убийца» (тут же отметим, что Пушкин считал ее лучшею балладою Катенина):

В селе Зажитном двор широкий,
Тесовая изба,
Светлица и терем высокий,
Беленая труба,
Хозяин, староста округа,
Родился сиротой
Без рода, племени и друга
С одною нищетой.
. . . Большая чрез село дорога:
Он постоялый двор
Держал, и с помощию бога
Нажив его, был скор...
. . . Но что чины, что деньги, слава,
Когда болит душа?
Тогда ни почесть, ни забава,
Ни жизнь не хороша.
. . . Один в лесу день целый бродит,
От встречного бежит,
Глаз напролет всю ночь не сводит,
И все в окно глядит.
Особенно когда день жаркий
Потухнет в ясну ночь. . .
. . . Да полно, что! Гляди, плешивый!..

*

Полупародическая подробность: «И все в окно глядит» — из «Рыцаря Тогенбурга» — одинаково встречается и у Некрасова («Извозчик»). А на такой прозаизм как «Особенно» не всегда дерзал даже и Некрасов.

И неудивительно, что из-за «Ольги» и «Убийцы» поднялись толки о «зависти» Катенина к Жуковскому (Гнедич), — здесь была литературная борьба, которая иногда отзывалась пародированием. (Это, конечно, не было пародированием, — средства были здесь по отношению к балладе Жуковского пародические, но функция этих средств была другая — стилеобразующая, преобразовывающая, а не комико-сатирическая.) И единомышленники Катенина отмечали это состязание его с Жуковским, ставя его в ряд с другими «соперничествами», другими литературными состязаниями; «кто пишет такие стихи, тот не имеет нужды завидовать чужим дарованиям. Притом, неужели Державин, который после Ломоносова перекладывал в стихи Псалом «Блажен муж» и пр., заслуживает названия завистника? Неужели житель Тентелевой деревни назовет сим именем г. Крылова за то, что он после г. Дмитриева писал басни: «Два голубя», «Дуб и трость» и «Старик и трое молодых»? [1] Здесь борьба Катенина с Жуковским приравнена, — и по основам бесспорно справедливо — к аналогичной борьбе архаистической и простонародной басни Крылова с эстетизированной басней Дмитриева.

«Механизм стихов» Катенина вызывал почти огульное отрицание враждебной критики; порицали его и сторонники — Кюхельбекер в 1820 г. и Бахтин в 1828 г. Благоприятный отзыв Пушкина одинок. На отзыве Пушкина придется остановиться ниже. Пока отмечу, что младшие архаисты — страстные новаторы в области стиха. Кю-

[1] «Вестник Европы» 1823 г., №№ 3 и 4, стр. 214. «О стих. Катенина».

хельбекер очень внимательно относится к проблеме метра и рифмы (см. ниже), а Катенин не мало внимания уделяет вопросу о новых метрах. И тот и другой стремятся отойти в сторону от развития четырехстопного ямба, культура которого, развитая легкой поэзией карамзинистов, достигла вершины у Пушкина. Катенин одним путем, Кюхельбекер другим стремятся обойти ее. Катенин пишет «Мстислава Мстиславича» двенадцатью различными метрами; здесь, на ряду со своеобразным гекзаметром, даны метры, представляющие обработку стиха художественной «песни», предсказывающую Кольцова, и другие, уже предсказывающие Полежаева и Лермонтова, а то и более позднюю смену классической традиции четырехстопного ямба.

Ритмико-синтаксические фигуры в его «Ольге» — необычайной важности стиховой этап. Здесь дан рисунок, использованный Пушкиным [1] (и впоследствии сознательно канонизованный Блоком):

Так весь день она рыдала,
Божий промысел кляла,
Руки белые ломала,
Черны волосы рвала. . .

(Ольга, 1815 г.)

Ср. у Пушкина:

Ныне церковь опустела;
Школа глухо заперта;
Нива праздно перезрела;
Роща темная пуста. . .

(Пир во время чумы, 1830 г.)

---

[1] Следует отметить популярность как раз этой строфы: Катенин пишет Бахтину в 1823 г.: «Вы куплет: Так весь день она рыдала и пр., так же как Грибоедов, особенно любите, я предпочитаю ему: На сраженьи пали Шведы». «Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину», 1911, стр. 42.

Сюда же относится работа Катенина над строфой (октава, терцины), связанная с вопросом об эпопее — большой стихотворной форме.

Окольный метрический путь, избранный Катениным, широкой струей вливается в русскую поэзию в лирике Некрасова. Метрические пути, обходившие Пушкина и его эпигонов, естественно конвергировали, совпадали с путями, обходившими культуру пушкинского стиха в ее позднейших преломлениях. Вместе с тем «простонародный натурализм» Катенина, особенно сказавшийся в его лексике, ведет и к общему сходству Катенина с Некрасовым. Так в разные эпохи один тип лексики находится в соотношении, в корреляции с одним типом метрики. О «влиянии» здесь говорить, повидимому, не приходится, но приходится говорить о некотором единстве, которого сами писатели могли и не сознавать. Это явление «совпадения», но вовсе не случайного, а вызванного глубокой аналогией исторических причин, — явление, которое удобнее всего назвать «литературной конвергенцией».

Ср. катенинский элегический стиль с некрасовским:

С жизненной бурей борюсь я три года,
Три года милых не видел в глаза.
Рано с утра поднялась непогода;
Смолкни, хоть поздно, лихая гроза.
Что ж, может, щастливей буду чем прежде,
С матерью свидясь, обнявши друзей.
Полно же, сердце, вернися к надежде;
Чур, ретивое, себя не убей.

(Грусть на корабле.)

И лексически, и синтактически, и метрически эта элегия вызов элегическому стилю и карамзинистов и Пушкина: полное отсутствие перифразы, и натуралистические подробности («три года»), намеренно «нагая»,

вульгаризованная лексика («не видел в глаза», «рано с утра»); прозаический синтаксический ход («Что ж может. . .») и метр — четырехстопный дактиль делает эту элегию некрасовской до Некрасова.

Таков же метр:

Вздохи тяжелые грудь воздымают;
Пот с кровью смешанный каплет с главы;
Жаждой и прахом уста засыпают;
На ноги сил нет подняться с травы.

(«Мстислав Мстиславович».)

Таковы в особенности дактилические рифмы при этом метре, сменяющиеся мужскими:

Горе смутителю пепла священного.
Кара жестокая ждет дерзновенного.
Горе Пелидов прервавшему сон.
Страшен и в гробе разгневанный он.

Власти божественной дивное знаменье,
Воздух, и море, и древо, и каменье
Движутся жизнию, станут на казнь,
Горе преступнику, миру боязнь.

Здесь и принципы «высокой» лексики архаиста Катенина согласуются с своеобразными принципами «высокой» лексики Некрасова и самый синтаксис близок ему.

Поразителен строфический enjambement в четырехстопном амфибрахии, характерный для Некрасова, и столь же характерное интонационное пересечение стиха вводным предложением у Катенина:

Но юный пастух, беззаботное чадо,
Единый (знать боги щастливца хранят),
Что утро, то гонит блеющее стадо:
И в полдень, как овцы насытятся, спят,
Он ладит цевницу, поет и играет.
Затихнет и ветер, и волны, и лес. . .

В лирике Катенина наличествуют черты некрасовского стиля. Он был как бы Некрасовым 20-х годов

в характернейшем своей лирики, в балладе (ср. в особенности «Убийца»). [1]

Мы увидим, что Пушкин отбирал в поэзии Катенина именно «пред-некрасовское», а в теории — основу этого «пред-некрасовского».

Поэзия Катенина, вызывая оживленные нападки в 15-м и 20-х годах, к 30-м годам мертвое явление. Полевой в своей рецензии 1833 г. говорит о Катенине, как о давно забытом писателе. [2] Один Пушкин не устает задумываться над принципами поэтического творчества Катенина.

7

Защита высокого стиля и жанров была с большим оживлением и шумом проведена Кюхельбекером в 1824 г. Но самый вопрос о них, равно как и вопрос о большой стиховой форме, был затронут в полемике 1822—1823 гг., в которой приняли участие Катенин, А. Бестужев, Греч, Жандр и Бахтин. Полемика ведется в 1822 — 1823 гг. вокруг «Опыта краткой истории русской литературы» Греча.

Катенин в полемической статье настаивает на том, чтобы держаться пути, намеченного Ломоносовым, до-

---

[1] Конечно, это «пред-некрасовское» зерно перемешано у него со многими другими. Так, принципы катенинской лексики в соединении с высокой фабулой дают у Катенина явления, близкие к парадной «народности» Алексея Толстого:

Не скудное вено прияла сестра
От щедрого Августа брата:
Премного он звонкого дал ей сребра,
Немало и яркого злата.
Все хвалят княгиню: красна и добра,
Разумна, знатна и богата.

(Старая быль.)

[2] Ср. В. Миллер (в 30-х годах): «между ним и молодым поколением легла целая бездна, через которую нельзя было им перейти, ни подать друг другу руки». («Пушкинский сборник», под ред. А, И. Кирпичникова, 1900, стр. 37).

стигшим своей цели «приближением русского языка к славянскому» и «церковному», отдельное существование которых Катенин готов уже признать. «Должны ли мы сбиваться с пути, им так счастливо проложенного? Не лучше ли следовать на нем, и новыми усилиями присваивать себе новое богатство, в коренном языке нашем сокрытое?».[1] Высокий стиль необходим, пока существуют высокие жанры: «Знаю все насмешки новой школы над славянофилами, варягороссами и пр. Но охотно спрошу у самих насмешников: каким же языком писать э п о п е ю, т р а г е д и ю или даже всякую в а ж н у ю благородную п р о з у?[2] Легкий слог, как говорят, хорош без славянских слов; пусть так, но в легком слоге не вся словесность заключается: он даже не может занять в ней первого места; в нем не существенное достоинство, а роскошь и щегольство языка. Исключительное предпочтение всего легкого довело до того, что хотя число стихотворцев (время прозы еще не настало) и умножилось, а число творений уменьшилось. . . почти все критики, а за ними и большая часть публики, расточают. . . вредную похвалу за красивые безделки, и тем отводят. . . от занятий продолжительных и прочных. . . Сравните старых наших писателей с нынешними; они боролись с большими трудностями: каждый в своем роде должен был создать язык и, заметим мимоходом, что которые держались старого менее устарели; самые неудачи их могут еще служить в пользу их последователям, но последователей нет».

---

[1] «Сын Отечества» 1822, ч. 76, № 13, стр. 249 — 261.

[2] Ср. позднейшее суждение Катенина: «Язык общества, сказочек и романсов, песенок и посланий, достоин ли высоких предметов Библейских? Обезображенные им, они теряют и наружную важность и внутреннее достоинство: это пастырь холмов ливанских во фраке», «Размышления и разборы», «Литературная Газета», 1830, № 5, стр. 37.

Это ясная позиция: Катенин борется за высокие жанры, за «прочные занятия» против красивых безделок, здесь ключ к уразумению полемики Катенина 1822 г. о строфе, нужной для высокой эпопеи (октаве), перекликающейся с полемикой старших архаистов вокруг гекзаметра. [1] Здесь и корень буйных выступлений Кюхельбекера в 1824 г.

Полемика вокруг элегического метра и строфы любопытна тем, что впервые столкнула между собою как конкурентов — октаву и александрийский стих — тема, позднее развитая Пушкиным в «Домике в Коломне». Полемика вокруг эпических метров, которая велась в 1814 и следующих годах, главным образом, архаистами, выставила как наиболее годные для эпопеи метры — гекзаметр и так называемый метр «простонародных» песен; в 1822 г. Катенин выдвинул метрикострофическую форму октавы из стихов пятистопного ямба, как наиболее пригодную для эпопеи. В «Сыне Отечества» он поместил «Письмо к Издателю», которое явилось не только защитою октавы, но и обвинительным актом против александрийского стиха, как эпического. К письму был приложен образец октавы сочинения самого Катенина. При этом надо отметить, что во главу угла при решении вопроса о непригодности для эпоса александрийского стиха Катенин ставит произносительный момент, а именно он ограничивает для эпоса важность момента декламации (александрийский стих для Катенина — преимущественно декламационный): «Стих Александрийский имеет свое достоинство; он отменно способен к выражению страстей и всех удобнее для декламации. . . но в нем есть также и неизбежный порок: однообразие, и потому вряд ли он годится для такого длинного сочинения, какова эпопея. . .

---

[1] «Сын Отечества» 1822 г. № 14, стр. 303; № 15, стр. 68, 73, 103; № 17, стр. 121 — 125; № 19, стр. 207 — 214.

Вообще, я сомневаюсь, чтобы могла существовать приятная для чтения эпопея в Александрийских стихах». Октаву Катенин предлагал из стихов пятистопного ямба, с особым чередованием мужских и женских.

Катенину отвечал тоже «Письмом к Издателю» Сомов, который протестовал против «коротких метров» в эпопее и указывал, что неудачность октавы самого Катенина зависела от «краткости стихов пятистопного ямба и тесноты пределов октавы», «размер слишком короток и не соответствует величию поэмы эпической» Вместе с тем Сомов, как на пример октавы, ссылается на октаву Жуковского. Полемика продолжалась.

Отголоски полемики слышались еще в 1828 г. В нашумевшей анонимной статье Бахтина о русской литературе, помещенной в атласе Бальби, Бахтин еще возражает Сомову: «Ежели справедливо, что хорошие писатели не выбирают размеров на удачу, и что потому размер имеет большое влияние на формы, в которые они облекают свои мысли, справедливо и то, что переводчики должны подражать, сколь возможно, самому стихотворению (т. е. стихосложению. Ю. Т.) подлинников. Некоторые опыты Катенина доказывают, что итальянские октавы могут быть присвоены Российским стихотворцам». [1]

Катенинская октава и полемика отозвались на «Домике в Коломне». Самая идея противопоставления александрийского стиха и октавы возникла в результате катенинской полемики и была лишь подновлена выступлением Шевырева в 1830 г.

---

[1] Перевод статьи в «Сыне Отечества» 1828 г., № 12, стр. 366. Ср. Сомов: «Я согласен с г. Катениным, что у великих авторов форма не есть вещь произвольная; но она зависит более от употребления в их языках стихотворческих мер и свойства самого языка, на котором они писали, нежели от их собственного соображения». «Сын Отечества», 1822 г., № 15, стр. 66.

Вероятно о Катенине думал Пушкин, когда писал об александрийском стихе:

(У нас его недавно стали гнать.)
К т о п е р в ы й. . .

Кроме того, Пушкин вполне сошелся с Катениным в принципах построения самой октавы. Одним из главных принципов Катенина было соблюдение чередования мужских и женских. Сомов же выставлял как обравец октаву Жуковского, где вслед за последними двумя женскими стихами предыдущей октавы следовал женский же стих, начинающий следующую октаву. Катенин по этому поводу писал: «Слова нет, что она (октава Жуковского) ближе моей к итальянской, но надлежало бы критику доказать, буде можно, что слух не оскорбится, когда после двух женских стихов встретит третий женский же, на другую рифму. . . Всякой человек, одаренный ухом чувствительным, заметит, сколько такое несочетание рифм неприятно». Пушкин в «Домике в Коломне» также тщательно избегает этого между-строфического «несочетания» окончаний. (Вопрос этот, как и вопрос о связи октавы Пушкина с октавой Шевырева 1830 г. требует, разумеется, особого исследования.) [1]

[1] Необходимо отметить, что архаисты Катенин и Кюхельбекер сыграли известную роль и в культуре белого пятистопного ямба, отразившуюся и на Пушкинском стихе. Катенин пишет в 1831 г.: «А. С. Пушкин, кажется, согласен с П. А. Кат(ениным) в фактуре пятистопного ямба, ибо то же везде ставит цензуру на 2 стопе». (Письма Катенина к Бахтину, стр. 188.) То же подчеркнул и Н. Бахтин в своем предисловии к соч. Катенина 1832 г., стр. X, а сам Пушкин в заметках по поводу «Бориса Годунова», как на п е р в ы й пример пятистопных ямбов, указывает на «Аргивян» Кюхельбекера.

Катенин относился очень ревностно к своему первенству. Он пишет: «Заметили ли вы, как, вопреки истине, благовестители «Орлеанской Девы» Жуковского уверяют, что это будет нечто неслыханное по новому стихосложению, на театре русском, когда на нем уже играли «Пир Иоанна безземельного», написанный имянно англо-немецким или романтическим размером, и, что всего важнее, есть оригинальное произведение». (Письма, стр. 34, от 23/II 1823 г.) Первенство свое в пятистопном ямбе подчеркивал и Кюхельбекер.

Эта полемика об эпической строфе и эпическом метре должна быть поставлена таким образом в связь с борьбою архаистов за большую стихотворную форму и монументальные жанры, обнаружившуюся, между прочим, в полемике вокруг книги Греча. [1]

Вместе с тем эта же полемика вокруг книги Греча заставила Катенина отказаться от историко-лингвистического обоснования высокого стиля и опереться исключительно на функциональное значение церковно-славянизмов и архаизмов вообще. Это было шагом большой важности.

Греч, Бестужев, Сомов были правы с научной точки зрения, разъединяя церковно-славянский и русский языки (что, впрочем, уже было достаточно выяснено за 10 лет до этого полемикой Дашкова против Шишкова). Катенин почувствовал слабость исторически-научной позиции Шишкова и сдал ее, перенеся вопрос исключительно в литературную плоскость; отказавшись от вопроса о генетическом значении церковно-славянского языка, он подчеркнул его функциональное значение.

Младшие архаисты тем самым обрывали псевдо-научные предпосылки старших (как силою обстоятельств были уничтожены реакционные общественные предпосылки старших) и позиция их становилась чисто литературной.

---

[1] Сам Катенин в лирике почти не дает мелких стихотворений. Он стремится к большой лирической форме. Бахтин в предисловии к сочинениям Катенина считает одним из его достоинств «богатство вымысла», «выбор предмета, который дает возможность Автору разнообразные красоты и многоразличные изображения соединить в одно целое и привести к одной цели» (стр. 8). Он отмечает, говоря об «Идиллии» Катенина, что «древние давали идиллии больший объем, нежели новейшие Стихотворцы и г. Катенин хочет нас познакомить с настоящей Греческой идиллией» (стр. 7). И. Н. Розанов отмечает у Катенина любовь к «большим полотнам» («Пушкинская Плеяда», стр. 120). Полемика вокруг книги Греча в «Сыне Отечества», 1822 г., № 13, стр. 249—256; № 18, стр. 175 сл.; № 20, стр. 265; «Вестн. Европы» 1822 г. № 13 - 14, стр. 36 сл.

В своей первой статье о книге Греча, Катенин пишет: «Я не смею спорить с Вами, когда Вы отделяете его (русский язык) от славенского, но язык русский? Ломоносов первый его очистил и сделал почти таким, каков он и теперь. Чем же он достиг своей цели? Приближением к языку славенскому и церковному». Таким образом, говоря о составе литературного языка, Катенин отделяет этот вопрос от вопроса об единстве русского и церковно-славянского. Вместе с тем он поддерживает трактовку литературного языка как своеобразного диалекта, диференцирующегося по жанрам: «Я отнюдь не требую, чтобы все писали всё одним языком, напротив, не только каждый род сочинения, даже в особенности каждое сочинение, требует особого слога, приличного содержанию. . . В комедии, в Сказке нет места славянским словам, средний слог возвысится ими, наконец, высокий будет ими изобиловать». [1]

Этим ломоносовским принципам Греч и Бестужев противополагают карамзинские — отрицание литературного языка, как своеобразного диалекта, диференцирующегося по жанрам: «Легкий слог, вопреки мнению г. Катенина, должен употребляться в важных сочинениях, если хотим дать им вес, не делая их увесистыми».

Между тем, во второй своей полемической статье Катенин детализировал и общий вопрос об архаистическом направлении: архаистическое направление не есть архаическое, архаисты — не архаики. Он напомнил Гречу о тех людях, которые и в ломоносовское время «ненавидели славенщизну и восхищались чистым русским языком Сумарокова». «Напрасно силятся защитники но-

---

[1] Ср. позднейший его ответ Полевому о том, что «они (архаисты. *Ю. Т.*) не почитают «языка церковно-славянского древне-русским»; знают не хуже других, что Библия переведена людьми не русскими; но уверены в том, что с тех пор, как приняла ее Россия, ею дополнился и обогатился язык русский». («Моск. Тел.» 1833 г., № 11, стр. 458).

вого слога беспрестанно смешивать в своих нападениях и оборонах высокий слог любителей церковных книг с обветшалым слогом многих из наших сочинителей, которые напротив держались одинаких с новыми правил, и только от того не совсем на них похожи, что разговорный язык в скорое время переменился».

Здесь Катенин делает еще один важный шаг по пути литературного самоопределения, он отмежевывает архаистическое направление от защиты всего старого, и порывает с неразборчивостью Шишкова, бывшего одновременно и архаистом и архаиком.[1]

Тогда же, в «Вестнике Европы», ближайший литературный друг Катенина, Бахтин, укрывшийся под псевдонимом М. И., писал: «Открытие тайны писать, как говорим, не принадлежит нашему веку. Еще, прежде чем Карамзин наставлял сему кандидатов авторства, профессор Елоквенции Тредьяковский уже давно проповедывал оную. . . Потрудитесь прочитать предисловие к переводу сего великого мужа: «Езда на остров Любви. . .» Из краткой сей речи вы ясно можете усмотреть, что напрасно некоторые полагают Тредьяковского

С Телемахидою в руке,
С Роленном за плечами, —

начальником Славенофилов: напротив того, он есть истинный глава тех,

Кто пишет так, как говорит,
Кого читают дамы».

Если сопоставить это освобождение архаистического направления от архаики, бывшее в то же время и пересмо-

[1] Ср. любопытное суждение Катенина по поводу ожидавшейся смерти Карамзина: «Если умрет он, большая сделается революция в мире литературном, в особенности Российская Академия спасется от глупости новой и останется при невежестве старом». Письма Катенина к Бахтину, стр. 48. Письмо от 5/17 июня 1823 г.

тром вопроса об исторических традициях с острым интересом Вяземского к Сумарокову, приведшим его к высокой оценке Сумарокова (а впоследствии — к полемике об оде и сатире — с Погодиным), а также и пересмотром вопроса о Ломоносове и Державине у Пушкина (на котором придется еще остановиться ниже), станет ясно, что в 20-х годах идет разъяснение исторических традиций, разъединение их.

Катенин был и по части современных литературных группировок достаточно дальновидным и, при всей его резкой полемичности, — вне-личным. Так, Гнедича, своего давнего «хулителя», конкурента-декламатора, «льстившего романтикам», внешне стоявшего скорее ближе к враждебным группировкам, он, не колеблясь, зачисляет в лагерь архаистов. Так, Каченовского, временного союзника, в журнале которого Катенин собирается «вести наступательную и оборонительную войну», он считает «глупым, недоученным, раболепным педантом, насильником: словом хуже Греча».

8

Здесь, в вопросе о современных литературных группировках важный пункт — тактика младших архаистов. Дело в том, что годы их деятельности падают на любопытнейшее явление литературы XIX века — на борьбу «классиков» и «романтиков». Подходя с готовыми критериями «классицизма» и «романтизма» к явлениям тогдашней русской литературы, мы прилагаем к многообразным и сложным явлениям неопределенный ключ, и в результате возникает растерянность, жажда свести многообразное явление хоть к каким-нибудь, хоть к кажущимся простоте и единству. Таков выход, продиктованный историкам самим определением романтизма, которое сложилось не во время борьбы 20-х годов, а позднее — определением,

в котором сложные явления предыдущего литературного поколения, уже стертые в памяти позднейшего, были приведены к насильственному упрощению. Таково психологическое определение романтизма у Белинского, надолго определившее пути исследования.

Характерна поэтому разноголосица у исследователей, возникшая в результате подстановки многозначных терминов в вопросе литературной группировке Катенина. В. Миллер в своей статье «Катенин и Пушкин» пытается отнести Катенина к классикам Оленинского кружка и влияние Катенина на Пушкина видит в том, что он расширил кругозор молодого Пушкина в сторону «французского классицизма»; эта характеристика оказывается, однако, недостаточной; новейший исследователь принужден назвать Катенина «полуромантиком» и с другой стороны «неоклассиком», что, однако, само по себе уже спорно. Отмечает противоречия в классицизме Катенина и А. А. Чебышев, объясняя их характерным литературным «двоевереим». На приверженность Катенина к шишковским литературным идеям указал лишь Н. К. Пиксанов. [1]

Впервые, однако, с большой отчетливостью уже поставил вопрос о том, что эти группировки не характерны для Катенина, Полевой. В рецензии на сочинения Катенина он отнес его к особому разряду архаистов (хотя самая характеристика архаистического направления у него односторонняя, что вызвало возражения Катенина). [2]

При этом немало запутывала вопрос разноголосица в высказываниях Катенина, его частые осуждения, каза-

[1] «Пушкинский Сборник» под редакцией проф. А. И. Кирпичникова, М. 1900 г., стр. 31; И. Н. Розанов, «Пушкинская Плеяда», 1924 г., стр. 97, 22 — 23; Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину, СПБ., вступ. ст. А. А. Чебышева, стр. 5-6; Н. К. Пиксанов, А. С. Грибоедов. «Ист. Лит. XIX в.», под ред. Овс.-Кулик., вып. 3, стр. 209; «Пушкин и его современники», вып. XII. Н. К. Пиксанов, «Заметки о Катенине», стр. 67 — 69.

[2] «Моск. Телеграф» 1833 г., № 8, 11, 12.

лось бы, близких и родственных ему явлений; здесь необходимо принять во внимание некоторую аберрацию его личного стиля. Подобно тому, как у Пушкина есть стилистическая аберрация в его письмах, направленных к авторам, в сторону официальных комплиментов, подобно этому у Катенина наблюдается аберрация обратного свойства — в сторону беспричинно резкого осуждения, что надо отнести за счет его «прирожденного протестантизма», по удачному выражению В. Миллера.

Как бы то ни было, в этой разноголосице исследователь совершенно бессилен разобраться, подходя к ней с ключом «романтизма» и «классицизма». Ключ же «архаистического направления» позволяет уяснить многое непонятное ранее в Катенине.

Между тем и сами литературные деятели 20-х годов иногда тщетно гнались за неуловимыми понятиями классицизма и романтизма (достаточно убедительные примеры дает Пушкин в письме к Вяземскому, о котором уже приходилось говорить выше), и эти понятия оказывались разными в разных литературных пластах. Происходило это, во-первых, вследствие того, что у нас «готовые» (на деле, конечно, тоже не готовые, а упрощенные) западные формулы прикладывались к сложным национальным явлениям и в них не умещались. Кроме того, западные течения, запаздывая, совмещались в русской литературной теории. Таково обычное совмещение разнообразных пластов немецкой литературной теории у русских романтиков (Лессинг, Шиллер, Шлегель, Шеллинг — имена почти одного порядка для большинства русских «романтиков», за исключением любомудров, детальнее разбиравшихся в немецкой литературе и теснее с нею связанных). Поэтому уже современники с трудом разбирались в противоречивых позициях «классиков» и «романтиков» и подходить к ним с ключом тех или иных о п р е д е л е н и й

классицизма и романтизма не приходится. Приходится различать теоретические высказывания писателей той поры о романтизме (здесь обычно авторы имеют в виду иностранную литературу) и практические, там, где им приходилось считаться с романтизмом в его домашнем, русском применении.

Кроме того необходимо принять во внимание и самую семантическую инерцию терминов: романтизмом называлось по преимуществу «новое», классицизмом «старое». Литературная деятельность Катенина при подходе к ней с флангов «романтизма» и «классицизма» кажется противоречивой. Будучи назван «романтиком» за свои «простонародные» баллады, он в 20-х годах становится в общем сознании «классиком» и ведет литературные войны с «романтиком» А. Бестужевым и «романтической шайкой». Пушкин, подводя в 1833 г. итоги деятельности Катенина, упомянул о том, что, «быв один из первых приверженцев романтизма, первый введши в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные, он первый отрекся от романтизма и обратился к классическим идолам, когда читающей публике начала нравиться новизна литературного преобразования». Мы видим в ответе Пушкина характерное приравнение романтизма к одной из неотъемлемых принадлежностей архаистической теории: но эта же черта осталась в Катенине и позже, несмотря на его «отпад от романтизма», [1] и это же объясняет фразу Пушкина о том, что он «всегда шел своим путем».

При ключе, который дает различие архаистического (в данном случае младо-архаистического) и карамзинистского (в данном случае, младо-карамзинистского) течений

[1] Характерна радость Катенина уже в 1828 г. по поводу того, что он нашел материалы — «припасы предорогие для стихотворения «ultraromantique». (Письма Катенина к Бахтину, стр. 118.)

*

взамен различения романтизма и классицизма, расшифровываются такие непонятные, казалось бы, явления, как полемика и борьба Катенина с «романтиком» Бестужевым. Катенин боролся с Бестужевым вовсе не потому, что изменил «романтизму», а потому, что в Бестужеве видел младо-карамзиниста; в литературных выступлениях раннего Марлинского, так же как и в стиле, сильна традиция Карамзина, перифрастический стиль Бестужева был в литературном сознании Катенина связан с перифразой карамзинизма.

Но и суждения Катенина о вопросах общей теории и даже об иностранной литературе не открываются ключом «классицизма» и «романтизма». В своих «Размышлениях и Разборах» он сам сознательно ограничивает значение классико-романтической литературной дихотомии: «С некоторого времени в обычай вошло делить поэзию на двое, на классическую и романтическую; разделение совершенно вздорное, ни на каком ясном различии неоснованное. Спорят, не понимая ни себя, ни друг друга: со стороны приметно только, что на языке некоторых, классик педант без дарования, на языке других, романтик шалун без смысла и познаний. . . Для знатока прекрасное во всех видах и всегда прекрасно. Одно исключение из сего правила извинительно и даже похвально: предпочтение поэзии своей, отечественной, народной; оно подкрепляется мыслью, что хорошее сочинение в этом роде может достигнуть большего совершенства, нежели всякое другое; свое ближе чужого: поэт с ним познакомится короче, выразит вернее и сильнее». [1]

Далее, в своих воззрениях на западную литературу

[1] «Размышления и Разборы», «Литер. Газета» 1830 г. № 4, стр. 30. Ср. суждение Кюхельбекера в статье «О направлении нашей поэзии» и т. д. (в «Мнемозине», 1824 г., ч. II, стр. 41), высказанное тоже в связи с вопросом о классицизме и романтизме: «Всего лучше иметь поэзию народную».

Катенин руководится почти целиком своими архаистическими принципами, он как бы проецирует свои взгляды и отношения, создавшиеся на русской почве, на Запад. «Не один умный француз, а многие, напр., Boileau, J.-B. Rousseau etc. всегда советовали не сбиваться отнюдь в языке с пути, проложенного Мальгербом; после многих неудачных попыток начинали снова на этот путь возвращаться, и лучший их стихотворец сего времени, Лавинь, именно явно следует за Расином и Депрео. Во всех почти литературах было тоже: новейшие Итальянцы Альфиери и Монти старались возобновить Данте, а все Англичане клянутся Шекспиром: все, везде и всегда возвращаются к почтенной старине, наскучив фиалками, незримым и шашками узденей». [1]

И Данте и Шекспир признаются Катениным не из западнического теоретического романтизма, а как величины, вполне соответствующие архаистической теории.

В Петрарку — проецирован у Катенина Батюшков и его последователи.

Так же колеблют Кюхельбекер и Катенин авторитет Горация, высокий у карамзинистов. Кюхельбекер в 1824 г. пишет о нем как о «прозаическом стихотворце», Катенин в 1830 г. резюмирует: «Я вижу в нем какое-то светское педантство, самодовольное пренебрежение к г р у б о й старине и поверхностное понятие о многом». Также и в отзыве о древней и новой аттической комедии Катенин как бы имеет перед глазами архаистическую рус-

---

[1] Письма Катенина к Бахтину, стр. 102—103, от 9/I 1828 г. Ср. отзыв его о Данте: «многие обветшалые слова и обороты могут быть вопреки нынешнему употреблению весьма хороши; язык Данте. . . несравненно разнообразен, а что для нас Северных отменно по вкусу, в нем нет еще той напевной приторной роскоши звуков, которую сами итальянцы напоследок в своих стихах заметили» («Лит. Газ.» 1830 г., № 40, стр. 30). О Петрарке: «все (стихи его) на один лад: неизбежный порок всех эротических стихотворцев. . . все изысканно, переслащено, натянуто («Лит. Газ.» 1830 г., № 21, стр. 168).

скую комедию, с одной стороны, и комедию карамзинистов, с другой: «Что бы ни говорили некоторые из новейших критиков, комедия в Греции, переродясь из древней в новую, нисколько не выиграла: смелые политические карикатуры все же любопытнее и ценнее невинных картинок, украшающих английские романы прошедшего столетия». [1]

Отсюда же, как увидим ниже, смелый отзыв Кюхельбекера о «недозрелом Шиллере», с восторгом подхваченный Катениным; отсюда же и знаменательный приговор ходячему понятию «романтизма», который делает Кюхельбекер в 1825 г.: «Но что же за то и Романтизм всех их, пишущих и не пишущих? Вы обыкновенно останавливаетесь на Ла-Мартине, на французском переводе Байрона, на романах Вальтер-Скотта», [2] приговор, который по времени и почти дословно совпадает с суждением Пушкина: «У нас под романтизмом разумеют Ламартина».

9

Таким образом Катенин и Грибоедов представляют — в полемике 1815 — 1816 гг. — первую фазу младо-архаистического движения. 1824 г. — год ожесточенных споров Кюхельбекера в борьбе за воскрешение высоких жанров. Младшие архаисты начинают свою деятельность задолго до 20-х годов; вершинный пункт их деятельности — первая половина 20-х годов; хотя полемика еще ведется и во вторую половину, но ведется она в этот период по преимуществу рядовыми архаистами (Бахтин) и далеко не имеет того центрального значения, что в пер-

---

[1] «Лит. Газ.» 1830, № 19, стр. 151: интересно, что Бахтин одним из главных следствий карамзинизма считает упадок драмы; «искусство Драматическое почувствовало его (упадок) более всех прочих». «Сын Отечества» 1828, № 11, стр. 269. «Взгляд на историю славян. яз.» и т. д.

[2] «Сын Отечества» 1825 г., № 17, стр. 77, примечание.

вую. Причина этого — изменившаяся, усложнившаяся литературная конъюнктура. Этому же способствует фактическое уничтожение ядра: в 1822 г. выслан из столиц Катенин, 1825 г. — год гражданской смерти Кюхельбекера, 1829 г. — год смерти Грибоедова.

Пушкин в борьбе младших архаистов с младшими карамзинистами занимает не всегда и не по всем вопросам одно и то же место. В этой сложной борьбе обнаруживается сложность позиции Пушкина, использовавшего теоретические и практические результаты враждебных сторон.

До 1818 г. Пушкин может быть назван правоверным арзамасцем-карамзинистом. 1818 г. — год решительного перелома и наибольшего сближения с младшими архаистами. В 20-х годах наступает время борьбы с sectaire'ством обеих сторон. Но еще в 30-х годах Пушкин, пересматривая вопрос о поэтическом языке и лирических жанрах, не раз обращается к пути Катенина и останавливается мыслью на борьбе, поднятой Кюхельбекером.

Лицейский Пушкин — весь во власти Арзамаса. Он втянут в борьбу с «Беседой» и отзывается на нее в стихах, заметках, письмах. Влияние карамзинистов сказывается в особенности в ранней эпистолярной прозе Пушкина. Ср. его первое письмо Вяземскому от 1816 г., пересыпанное шутливыми перифразами («царскосельского пустынника, которого... терзает бешеный демон бумагомарания»), стиховыми вставками, интонациями восклицания, — все типичными чертами эпистолярного стиля карамзинистов. (Самой характерной из этих черт является шутливая перифраза, встречающаяся в изобилии в письмах Вяземского, А. Тургенева, Жуковского. В этой, как бы вне-литературной, эпистолярной форме все время шла тайная пародическая работа над стилем; шутливая перифраза сохранялась в течение 20-х — 30-х годов в переписке перечисленных писателей; Пушкин с нею распро-

стился рано, в связи с эволюцией его общих стилевых тенденций.)

В этом же письме Пушкин канонически шутит над «покойной Академией и беседой губителей Российского Слова» и (снова в духе эпистолярного стиля карамзинистов) прощается с «князем», грозой всех князей-стихотворцев на «Ш.» (т. е. Шихматова и Шаховского). К 1815 г. относится характерная эпиграмма Пушкина в его лицейских записках:

Угрюмых тройка есть певцов:
Шихматов, Шаховской, Шишков;
Уму есть тройка супостатов:
Шишков, наш Шаховской, Шихматов;
Но кто глупей из тройки злой:
Шишков, Шихматов, Шаховской?..[1]

В тех же записках Пушкин переписывает длиннейший дашковский «гимн» — «Венчанье Шутовского» и заносит совершенно карамзинистским стилем написанные «Мои мысли о Шаховском».

Подобно этому Пушкин канонически нападает на Хвостова, Боброва и вслед за Батюшковым заодно задевает

---

[1] Здесь любопытна и самая эпиграмматическая форма, заимствованная, повидимому, у Вольтера:

Dépêchez-vous, monsieur Titon,
Enrichissez votre Hélicon:
Placez-y sur un piédestal
Saint-Didier, Danchet et Nadal;
Qu'on voie armés d'un même archet
Saint-Didier, Nadal et Danchet;
Et couverts du même laurier
Danchet, Nadal et Saint-Didier.

Впрочем, эта форма и вообще канонична для старинной фр. эпиграммы. Ср. старинную французскую эпиграмму (Ludovic Lalanne, Curiosités litteraires, Paris, 1887, p. 30 — 31):

Paul, Léon, Jules, Clement,
Ont mis notre France en tourment.
Jules, Clement, Léon et Paule
Ont pertroublé toute la Gaule и т. д.

в 1814 г. Тредьяковского («К другу стихотворцу»). В столь же канонический ряд (очень удобный в стиховом отношении) поставлены в том же стихотворении Дмитриев, Державин, Ломоносов.

Жизнь имен и оценок в стихах, в критических статьях и письмах разная. Канонические стиховые формулы с этими именами сохраняются в стихах и тогда, когда в письмах и отчасти статьях они давно пересмотрены и даже отвергнуты. Тем более показательно нарушение канонических формул в стихах. А между тем уже в 1814 г. Пушкин может счесться карамзинистом-вольнодумцем. Он уже как будто начинает пересматривать вопросы литературной теории. В послании «к Батюшкову» он внезапно отводит из осмеиваемого ряда — Тредьяковского:

. . . но Тредьяковского оставь
В столь часто рушимом покое.
Увы, довольно без него
Найдешь бессмысленных поэтов;
Довольно в мире есть предметов,
Пера достойных твоего.

Оппозиция робкая, — она заключается в указании «истасканности примера», — и не мешает Пушкину еще в 1817 г. в послании к Жуковскому канонически пробрать Тредьяковского и Сумарокова, столь же канонически воспеть Ломоносова и еще более канонически вспомнить беседу «отверженных Фебом», «печатающих слогом Никона поэмы». Так же, «обязательны» и упоминания о «вкусе» и «здравом смысле», отвергаемом «Беседой», и полная солидарность с карамзинистами в громком деле Озерова, смерть которого инкриминировалась ими Шаховскому.

Более любопытно, что в каноническом списке любимых авторов в «Городке» («Озеров с Расином, Руссо и Карамзин» — наиболее типичный пример отстоявшихся стихо-

вых формул) встречается пара, не соединимая для многих карамзинистов и гораздо позже: «Дмитрев нежный с Крыловым близ тебя». (Следует вспомнить хотя бы Вяземского, который, по воспоминаниям его сына, уже значительно позже запрещал детям читать Крылова и заставлял учить апологи Дмитриева.)

Между тем в 1815 — 1816 гг. выступают младшие архаисты, идет борьба Шаховского, Катенина и Грибоедова против Жуковского.

К 1817 г. относится кризис Арзамаса (речь М. Ф. Орлова-«Рейна»), к 1818 г. — его распад. Арзамас был как бы сгущением всех форм шутливой, полудомашней поэзии карамзинистов. Он был второю молодостью, вторым поколением карамзинизма. [1] Он как бы диалектическое развитие формы салона старших карамзинистов; эта форма — пародически-шуточная — была исчерпана очень быстро. В самом Арзамасе, как своеобразном литературном факте, уже есть элемент разложения эстетизма и маньеризма карамзинистов, есть неприемлемый для карамзинистов «бурлеск» и грубость; в этом смысле Блудов (и отчасти Жуковский) как бы [2] делегаты от старших, а са-

[1] Ср. характерные отзывы Карамзина в письмах к жене от 1816 г.: «Ты хочешь знать, кто со мною всех сердечнее, ласковее; Малиновский, Арзамасское общество наших молодых литераторов» (Неизданные соч. и переписка Н. Карамзина, ч. I, СПБ. 1862 г., стр. 153): «Сказать правду, здесь не знаю ничего умнее Арзамасцев: с ними бы жить и умереть» (там же, стр. 165). Ср. его же свидетельство о том, что деятельность Арзамаса замерла: «Арзамас на боку, но не от ударов Академии мирной, если не покойной» (Письма Н. М. Карамзина к кн. П. А. Вяземскому, ПБ. 1897 г., стр. 51, письмо от 13/XI 1818 г.).

[2] У Карамзина был план салона еще в 1820 г.; он пишет Вяземскому: «мы с Жуковским говорили о том, что не худо бы от времени до времени приглашать 20 или 30 женщин, 30 или 40 мужчин в залу (например, Катерины Федоровны Муравьевой для какого нибудь приятного чтения, не беседою, не академическою, а. . . разумеете». Письма Карамзина к Вяземскому, стр. 90. Письмо от 21 января 1820 г.

мый молодой Арзамасец — Пушкин — наиболее далек от них.

К 1818 г., как мы видели, относятся характерные колебания Батюшкова и Жуковского, и тревога более правоверных Вяземского и А. Тургенева. Карамзинистская языковая культура, как и своеобразная форма их литературного общества оказываются накануне кризиса.

В 1818 же году состоялось сближение Пушкина с Катениным. По известным словам Анненкова: «Пушкин просто пришел в 1818 г. к Катенину и, подавая ему свою трость, сказал: «я пришел к вам как Диоген к Антисфену: побей — но выучи». — «Ученого учить — портить», отвечал автор «Ольги».

Надо вспомнить, что это годы работы Пушкина над «Русланом и Людмилой»; Пушкин ищет пути для большой формы; карамзинский же период в основе своей был отрицанием эпоса и провозглашением «мелочей», как эстетического факта. Эпосом была легкая сказка, conte. Карамзинисты, и теоретически, и практически, уничтожили героическую поэму, но вместе с ней оказалась уничтоженной и большая форма вообще; «сказка» воспринималась как «мелочь».

Путь Пушкина при этом своеобразно эклектичен: он принимает жанр сказки, но делает ее эпосом, большой эпической формой.

Здесь открывался вопрос о поэтическом языке: при таком жанровом смещении язык не может остаться в пределах традиции карамзинизма. Тут-то автор «Ольги» и сыграл решительную роль. Поэтический язык Пушкина в «Руслане и Людмиле» подчеркнуто «простонароден и груб». Практику Катенина, который мотивировал свое «просторечие» жанром «русской баллады», Пушкин использует для большой стиховой формы.

В результате, в поэме, которая «стоила Пушкину усилий, как никакая другая» (Анненков), Пушкин вышел на путь нового эпоса. Это было превращение младшего, малого эпоса «карамзинистов» в большой, которое могло совершиться только при особых условиях: при изменении поэтического языка «младшего эпоса», «легкой сказки».

Полемика вокруг «Руслана и Людмилы» как бы повторила полемику вокруг «Ольги» Катенина. Особенно характерна здесь позиция Карамзина и Дмитриева.

Дмитриев пишет: «Что скажете о нашем «Руслане», о котором так много кричали? Мне кажется, это недоносок пригожего отца и прекрасной матери (музы). Я нахожу в нем очень много блестящей поэзии, легкости в рассказе, но жаль, что часто впадает в бюрлеск... Воейкова замечания почти все справедливы».

Критика Воейкова не только была в общем отрицательной, но и в частности порицала Пушкина как раз за то, обвинение в чем было выдвинуто и против Катенина в полемике вокруг «Ольги». Воейков (как, впрочем, и все другие критики) колеблется в определении жанра новой поэмы и решает, что это жанр «богатырской волшебной поэмы» и притом «шуточной»; он резко нападает на Пушкина за «безнравственность» некоторых описаний (что в литературном плане было близко к обвинению в «непристойности»,— ср. полемику Гнедича и Грибоедова по поводу «Ольги»). Он подчеркивает стилистическую «бессмыслицу». Самым памятным для Пушкина и Катенина примером осталось «пояснение» Воейкова:

«С ужасным, пламенным челом —

Т. е. с красным, вишневым лбом». (Катенин называл потом Воейкова «вишневым».)

Воейков упрекал Пушкина в употреблении «неравно высоких» слов («Славянское слово о ч и высоко для Простонародного Русского глагола ж м у р и т ь с я») и в «желании сочетать слова, не соединимые по своей натуре» (это, впрочем, общий упрек «романтикам»); он подчеркивал у него н и з к и е с л о в а и назвал рифму кругом-копием — м у ж и ц к о ю.

Поэма для Дмитриева, как и для Воейкова, была б у р л е с к н о й, грубой, «простонародной», Дмитриев сравнивал ее с бурлеском XVIII века, Осиповской «Энеидой».

Что касается Карамзина, он назвал «Руслана и Людмилу» п о э м к о й, отказываясь, таким образом, признать ее б о л ь ш о й эпической формой.

Полемика «Жителя Бутырской слободы» против «простонародности» и «грубости» Пушкина общеизвестна.

Любопытно, что Пушкин подозревал Катенина в авторстве одной критики, и эта критика сплошь касается мотивированности сюжетных деталей и не касается поэтического языка.

Пушкин оказался в одном ряду с Катениным.

Недоуменные же похвалы критики объясняются тем, что поэт просторечия на этот раз был на высоте всей культуры карамзинизма.

Очутился в одном ряду с Катениным Пушкин и в другом — в открытом выступлении против Жуковского. IV песнь «Руслана и Людмилы» написана в 1818 г., только три года отделяет ее от «Липецких вод» Шаховского, два года от полемической «Ольги» Катенина и шума вокруг нее, год от «Студента» Катенина и Грибоедова, где пародируется Жуковский, и в IV песне «Руслана и Людмилы» обличается Жуковский «во л ж и прелестной» и пародически смещается фабула «Двенадцати спящих дев».

Тихонравов и В. Миллер с большим основанием приписывают эту пародию сближению с Катениным. [1] Мы видим также, что не только эта пародия, но и вся стилистическая проблема, связанная с «Русланом и Людмилой», находится в зависимости от литературного перелома Пушкина, приведшего его к сближению с Катениным.

Интересна еще одна деталь. В 1822 г. Пушкин пишет Катенину , узнав о том, что он перевел «Сида»: «Скажи, имел ли ты похвальную смелость оставить пощечину рыцарских веков на жеманной сцене XIX столетия? Я слыхал, что она неприлична, смешна, ridicule. Ridicule! Пощечина! данная рукою Гишпанского рыцаря воину, поседевшему под шлемом! Ridicule! Боже мой, она должна произвести больше ужаса, чем чаша Атреева». Здесь Пушкин пишет Катенину не как учитель, а как очень решительный ученик, и, конечно, вспоминает гротескную пощечину в «Руслане и Людмиле», вызвавшую негодование Жителя Бутырской Слободы и Воейкова. Позднее, со снижением и прозаизацией героя у Пушкина снизилась комически и эта фабульная деталь. («Граф Нулин».) В приведенном отзыве Пушкина, уже совершен переход от «бурлескной» «пощечины» к «гротескной». Ср. замечание Пушкина (позднейшее) о том, что «иногда ужас умножается, когда выражается смехом».

Защита поэмы пришла с неожиданной, казалось бы, стороны: Крылов ответил на критику «Руслана и Людмилы» известной эпиграммой. Интерес Крылова, редко и тяжело отзывавшегося в 20-х годах на литературные споры, ясен; он, как архаист, проводящий «просторечие» в басне, был затронут полемикой, касавшейся по существу того же самого в другом жанре.

---

[1] Тихонравов, т. III, ч. I, стр. 279; В. Миллер, «Пушкинский сборник», под ред. Кирпичникова, стр. 29 — 30.

«Руслан и Людмила» во многом удовлетворила архаистов. В 1824 г. Шаховской (которого Катенин помирил с Пушкиным еще в 1819 г.) обрабатывает эпизод из нее для театра. Любящий крайности Бахтин и позже, в конце 20-х годов, считает «Руслан и Людмилу» лучшим произведением Пушкина. Он пишет: «Жаль, что Пушкин не занялся сочинениями сего рода, истинно народными, и не польстился приобретением имени Российского Ариоста».

Кюхельбекер же в 1843 г. писал в своем дневнике о поэме: «Содержание, разумеется, вздор, создание ничтожно, [1] глубины никакой. Один слог составляет достоинство Руслана, за то слог истинно чудесный. Лучшая песнь, по моему, шестая: сражение тут не в пример лучше, чем в Полтаве», и дальше: «Остаюсь при своем мнении, что «Кавказский Пленник» и особенно «Бахчисарайский Фонтан», хотя в них стихи иногда удивительно сладостны, творения не в пример ниже Руслана. . .»

Вместе с тем в связи с поэмой Пушкину пришлось пересмотреть свое отношение к карамзинизму. Канонические авторитеты Дмитриева и Блудова Пушкин, не колеблясь, уничтожает в течение 20-х годов. Отношение к Карамзину сложное, но эпиграммы Пушкина 1819 г. на Карамзина, которые А. Тургенев и Вяземский припомнили Пушкину после смерти Карамзина, были в атмосфере почитания, окружавшей его имя, актом поразительного вольнодумства.

Первым пострадал Дмитриев, отзыв которого стал известен Пушкину. Уже в 1828 г. Пушкин, выпуская 2 издание «Руслана и Людмилы», не смог не упомянуть о нем: «Долг искренности требует также упомянуть и

[1] Вспомним, что и Зыков (в авторстве статьи которого Пушкин подозревал Катенина), по словам Пушкина, подчеркивал «бедность создания», т. е. сюжетную слабость поэмы.

о мнении одного из увенчанных первоклассных отечественных писателей, который, прочитав Руслана и Людмилу, сказал: я тут не вижу ни мыслей, ни чувства, вижу только чувственность». Другой (а может быть и тот же) (таким образом, первый, «увенчанный писатель», повидимому, Карамзин. *Ю. Т.*), увенчанный, первоклассный отечественный писатель, приветствовал сей опыт молодого поэта следующим стихом: «Мать дочери велит на эту сказку плюнуть».

В 1822 г. Пушкин пишет о смене влияния французского английским: «Тогда и некоторые люди упадут, и посмотрим, где очутится Ив. Ив. Дмитриев с своими чувствами и мыслями, взятыми из Флориана и Легуве». [1]

Он ведет планомерную борьбу с Вяземским против Дмитриева за Крылова: «Но, милый, грех тебе унижать нашего Крылова. . . Ты по непростительному пристрастию судишь вопреки своей совести и покровительствуешь чорт знает кому. И что такое Дмитриев? Все его басни не стоят одной хорошей басни Крылова. . .»

С Жуковским он борется из-за Блудова: «За чем слушаешься ты Маркиза Блудова? Пора бы тебе удостовериться в односторонности его вкуса».

Он пишет Бестужеву в 1825 г.: «Богданович причислен к лику великих поэтов, Дмитриев также. . . Мы не знаем, что такое Крылов, Крылов, который (в басне) столь же выше Лафонтена, как Державин выше Ж. Б. Руссо».

Почти в тех же выражениях, что и Дмитриева, осуждает Пушкин Озерова, имя дорогое старшим карамзинистам и окруженное пиэтетом.

---

[1] В подчеркнутых Пушкиным словах «чувствами и мыслями» несомненная связь с отзывами Дмитриева о «Р. и Л.». Переписка, т. I, стр. 47. Письмо к Вяземскому, от 27/VI 1822 г.

10

В запутанном вопросе о романтизме этот пересмотр сыграл свою роль. Сходясь с архаистами в отрицании «темного и вялого» Ламартина (Кюхельбекер называет его лже-романтиком), Пушкин переносит вопрос о романтизме и классицизме на русскую почву и отказывается признать верность аналогии, адэкватность этих западных понятий русским литературным фактам. Он пишет Вяземскому по поводу «Разговора между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова», предпосланного Вяземским «Бахчисарайскому Фонтану»: «Знаешь ли что? твой разговор писан больше для Европы, чем для Руси. Ты прав в отношении романтической поэзии; но старая <.....> классическая, на которую ты нападаешь, полно, существует ли у нас? Это еще вопрос. Повторяю тебе перед евангелием и святым причастием, что Дмитриев, несмотря на все старое свое влияние, не имеет и не должен иметь более весу, чем Херасков или Дядя В. Л... (Василий Львович) и чем он классик? где его трагедии, поэмы дидактические или эпические? разве классик в посланиях Севериной, да в эпиграммах, переведенных из Гишара? Где же враги романтической поэзии? где столпы классические?».

То же, в сущности, Пушкин повторяет и в официальной статейке «Издателю Сына Отечества»; он даже называет «Разговор между Издателем и Классиком» Вяземского — «Разговором между Издателем и Антиромантиком». И кончает статейку упреком (который можно принять стилистически за комплимент, но который является по существу серьезным возражением Вяземскому): «Разговор. . . писан более для Европы вообще, чем исключительно для России, где противники романтизма слишком слабы и незаметны и не стоят столь блистательного

отражения». Это совершенно трезвое констатирование отсутствия классицизма, происшедшее в процессе пересмотра карамзинской эпохи, оказывает свое влияние на всю постановку вопроса о романтизме у Пушкина. Отмежевываясь от всех статических определений романтизма, он практически переносит вопрос в область конкретных жанров: он говорит о романтической трагедии, о романтической поэме и т. д. «Классическая трагедия» была для него столь же определенным жанром, как и «романтическая трагедия». Очень характерно, что он предлагает не кому иному как Катенину в 1825 г.: «Послушай, милый, запрись, да примись за романтическую трагедию в 18 действиях (как трагедия Софии Алексеевны). Ты сделаешь переворот в нашей Словесности, и никто более Тебя того не достоин». И также деловито осведомляется у Пушкина Катенин: «Что твой «Годунов». Как ты его обработал? В строгом ли вкусе историческом или с романтическими затеями?».

Это с большой резкостью высказал Пушкин в черновых набросках предисловия к «Борису Годунову»: «Я в литературе скептик (чтобы не сказать хуже), и. . . все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону. Обряды и формы должны ли суеверно порабощать литературную совесть?.. Он (писатель) должен владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил. . .»

Отсюда же, из конкретной связанности у Пушкина вопроса о романтизме с вопросом о жанрах, характерная попытка решить разом и с определением романтизма. «К сему (классическому) роду должны отнестись те стихотворения, коих формы известны были грекам и римлянам, или коих образцы они нам оставили. Следственно сюда принадлежат: эпопея, поэма дидактическая, трагедия, комедия, ода, сатира, послание. . ., элегия, эпиграмма

и басня. . . Какие же роды стихотворений должно отнести к поэзии романтической? Те, которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими». Если принять во внимание, что под «родом» Пушкин понимает жанр, то станет ясно в чем дело. Сущность русского романтизма Пушкин видел в создании новых жанров, «романтической поэмы» и «романтической трагедии» в первую очередь и в смещении старых жанров («изменение» или «замена») новыми формами. И таков был самый существенный вопрос в поэзии 20-х годов. Спор в 1824 г., поднятый вокруг «Разговора» Вяземского, был спором о жанре «романтической поэмы», а не спором о романтизме вообще, по крайней мере, Пушкин считал его в общем вопросе применимым более к европейской, чем к русской, литературе. И вот эту-то существенную поправку Пушкин пытается влить в статическое «определение» романтизма, которое очень долго (весь XIX век) считалось необходимым.

В результате определение ничего не выиграло, но конкретная постановка вопроса выяснилась как ни у кого из современников: «романтичны» новые или измененные, смешанные жанры.

Пересмотр же вопроса о романтизме находился у Пушкина в несомненной связи с пересмотром вопроса о русском «классицизме», на который его натолкнуло отрицание Дмитриева и других старших карамзинистов.

11

В течение 20-х годов борьба Пушкина с остатками литературной культуры старших карамзинистов продолжает углубляться. Здесь Пушкин по резкости выступлений совершенно солидаризуется и с Катениным и с Кюхельбекером.

Литературная и языковая реформа Карамзина опиралась на известные формы художественного быта. Монументальные ораторские жанры сменились маленькими, как бы вне-литературными, рассчитанными на резонанс салона, жанрами. Литературная эволюция сопровождалась изменением установки на «читателя». «Читатель» Карамзина — это «читательница», «нежная женщина»; автор —

Кто пишет так, как говорит,
К о г о   ч и т а ю т   д а м ы.

Эти салоны были своеобразным литературным фактом, для Пушкина уже неприемлемым. «Читательница» была оправданием и призмой особой системы эстетизированного, «приятного» литературного языка.

И вот во всю последующую деятельность Пушкин ведет резкую борьбу против карамзинской «читательницы», борьбу, которая в одно и то же время являлась борьбой за «нагое просторечие».

Он пишет в 1824 г. А. Бестужеву: «Корнилович славный малый и много обещает, но зачем пишет он д л я с н и с х о д и т е л ь н о г о в н и м а н и я М и л. Г о с. N. N. и ожидает о б о д р и т е л ь н о й у л ы б к и п р е к р а с н о г о п о л а... Все это старо, ненужно и слишком пахнет Шаликовскою невинностию».[1] Он противопоставляет поэзию, как «отрасль промышленности», поэзии салонному разговору: «Уплачу старые долги и засяду за новую поэму. Благо я не принадлежу к нашим писателям XVIII века; я пишу для себя, а печатаю для денег, а ничуть не для улыбки прекрасного пола».

Упоминания о «ширине в столько-то аршин» поэм, приравнение поэта сапожнику, — это революционное снижение карамзинского салонного «поэта» (превосходно

[1] Переписка, I, стр. 99.

уживающееся, однако, у Пушкина с темой «высокого поэта»). Это снижение находится в связи с общим снижением героя у Пушкина. Пушкин пишет робкому и скромному Плетневу: «Какого вам Бориса и на какие лекции? в моем Борисе бранятся по (.......) на всех языках. Это трагедия не для прекрасного полу». В «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях» 1827 г. он выступает с целой филиппикой против «читательниц», конечно, имея в виду не реальных читательниц, а самую литературную установку на «читательницу», карамзинскую «читательницу»: «Природа, одарив их тонким умом и чувствительностью самою раздражительною, едва ли не отказала им в чувстве изящного. Поэзия скользит по слуху их, не достигая души; они бесчувственны к ее гармонии; примечайте, как они поют модные романсы, как искажают стихи самые естественные, расстраивают меру, уничтожают рифму. Вслушивайтесь в их литературные суждения, и вы удивитесь кривизне и даже грубости их понятия. Исключения редки». С особою ясностью он выступает в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова»: «Упомянув об исключительном употреблении французского языка в образованном кругу наших обществ, г. Лемонте, столь же остроумно, как и справедливо, замечает, что русский язык чрез то должен был непременно сохранить драгоценную свежесть, простоту и, так сказать, чистосердечность выражений. . . Нет сомнения, что если наши писатели чрез то теряют много удовольствия, по крайней мере, язык и словесность много выигрывают. . . Что навело холодный лоск вежливости и остроумия на все произведения писателей XVIII столетия? Общество M-mes du Deffand, Boufflers, d'Epinay, очень милых и образованных женщин. Но Мильтон и Данте писали не для благосклонной улыбки прекрасного пола». Здесь в борьбе против карамзинской

«читательницы» Пушкин вполне совпадает с Шишковым (см. выше, стр. 98).

Подобно этому Пушкин подвергает пересмотру все эстетические догматы карамзинистов: он подвергает критике понятие вкуса, главный догмат карамзинистов. «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слога, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности», т. е. Пушкин отвергает единый вкус (а стало быть и единый стиль) и ставит литературный язык в зависимость от «соразмерности и сообразности», т. е. от его жанровых функций.

Он подвергает критике и понятие остроумия, одно из главнейших в литератруном учении и обиходе карамзинистов, и определяет его как «способность сближать понятия и выводить из них новые и правильные заключения».

О тонкости — тоже важном теоретическом догмате карамзинизма — он пишет: «Тонкость редко соединяется с гением, обыкновенно простодушным, и с великим характером, всегда откровенным».

Все эти эстетические установки карамзинистов Пушкин отменяет, и в восьмой главе «Онегина» появляется ставший комическим представитель старшего поколения:

Тут был в душистых сединах
Старик, по-старому шутивший
Отменно тонко и умно,
Что нынче несколько смешно.

Пушкин борется и с стилистическим пережитком старших карамзинистов — с перифразой. Сюда относится его заметка о «Слоге» (1822), разительно напоминающая приведенное выше (см. стр. 99) суждение Шишкова:

«. . . что сказать о наших писателях, которые, почитая за низость изъяснять просто вещи самые обыкно-

венные, думают оживить детскую прозу дополнениями и всякими метафорами. Эти люди никогда не скажут д р у ж б а, не прибавив: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать: р а н о п о у т р у, а они пишут: едва первые лучи восходящего солнца озаряли восточные края лазурного неба. Читаю отчет нового любителя театра: сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Аполл. . . Боже мой! а поставь: эта молодая хорошая актриса, и продолжай так же».

Второй пример здесь вовсе не случаен. В своей полемической статье об «Ольге» Катенина Гнедич писал по поводу стиха

Встала рано поутру:

«р а н о п о у т р у — сухая проза», на что Грибоедов тогда же возражал: «В «Ольге» г. рецензенту не нравится, между прочим, выражение р а н о п о у т р у; он его ссылает в прозу: для стихов есть слова гораздо кудрявее».

В заметке 1827 г. Пушкин пишет: «Жалка участь поэтов (какого бы достоинства они, впрочем, ни были), если они принуждены славиться позабытыми победами над предрассудками вкуса».

В полном согласии с архаистами он стремится к п р о с т о р е ч и ю: «хладного скопца уничтожаю, — пишет он в 1823 г. Вяземскому по поводу «Бахчисарайского Фонтана».— Меня ввел в искушение Бобров. . . Мне хотелось что-нибудь украсть, а к тому же я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность. Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы Европейского жеманства и (Французской) утонченности. Грубость и простота более ему пристали. П р о п о в е д у ю и з в н у т р е н н е г о у б е ж д е н и я, н о п о п р и в ы ч к е п и ш у и н а ч е».

Вся сила этого письма обнаруживается, если вспомним,

что Пушкин пишет его Вяземскому, одному из последовательнейших младших карамзинистов, пишет о Боброве, больше всех (кроме, может быть, Хвостова) осмеивавшемся карамзинистами, в том числе Вяземским, и до начала 20-х годов самим Пушкиным.

А между тем здесь очень органична связь между упоминанием о старшем архаисте Боброве и архаистическим же литературным требованием «грубости» и «простоты». Показательно признание Пушкина о власти «привычки», т. е. той стиховой культуры карамзинизма, высшим пунктом и одновременно разрушением которой он был.

12

«Просторечие» было тем стилистическим ферментом, который помог осуществить Пушкину в «Руслане и Людмиле» сдвиг малой формы в большую, — создать новый эпический жанр.

В «Братьях-Разбойниках» Пушкин углубляет словарную тенденцию «просторечия» («харчевня» и «кнут» должны были, конечно, «оскорбить уши милых читательниц»). Байрон был, таким образом, близок Пушкину не только по особенностям конструкции, а и по особенностям стиля, по его своеобразной «архаистической» позиции.

Это «просторечие» является очень важным и в создании «романтической» трагедии «не для дам». «Борис Годунов» задуман как «трагедия без любви» в противовес «любовной трагедии». По массовому характеру, по этому отсутствию любви, как главной интриги, наконец, по метру Пушкинский «Борис Годунов» предваряется «Аргивянами» Кюхельбекера) (См. ниже статью об «Аргивянах».)

Во второй половине 20-х годов и в 30-е годы, ощущая потребность в создании новых лирических жанров, Пушкин неизменно обращается к проблеме просто-

речия. Пути его собственных «продолжателей» для него неприемлемы. Он выговаривает в 1825 г. Плетневу за его статью, в которой дана апология альбомных поэтов малой формы, элегиков. Он ищет выхода из эпигонского кольца, постепенно смыкающегося вокруг него, и приходит к «нагой простоте» «русской баллады».

Пушкин не раз пробует балладу, как бы ищет в ней пути для свежих лирических жанров. И в балладах своих он идет за Катениным, а не за Жуковским. Таковы «Жених» (1825), «Утопленник» (1828). Сюда же относятся «Вурдалак», типичная баллада, выпадающая из внебалладного строя «Песен западных славян», а также и новая стадия сугубо сниженной баллады — «Гусар» (1833).

Катенин недаром сердился на то, что в «Женихе» («Наташе», как он пишет) Пушкин «бессовестно обокрал его «Убийцу»; прямого заимствования здесь нет, но зато — и это важнее — есть общность направления. То же можно сказать и об «Утопленнике», с его «просторечием» (Тятя, робята, врите, поколочу).

В 1828 г., к которому относится «Утопленник», Пушкин пишет о стиховом языке: «Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся еще за обветшалыми украшениями, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем. . .» Опыты Жуковского и Катенина были неудачны не сами по себе, а по действию, ими произведенному. Мало, весьма мало людей поняло достоинство переводов из Гебеля, и еще менее силу и оригинальность «Убийцы», баллады, которая может стать на ряду с лучшими произведениями Бюргера и Соутея. Обращение убийцы к месяцу, единственному свидетелю его злодеяния: «Гляди, гляди, плешивый», — стих, исполненный истинно трагической силы, показался только смешон людям

легкомысленным, не рассуждающим, что иногда ужас умножается, когда выражается смехом».

В 1833 г., когда руководящая литературная критика встретила выход сочинений Катенина как мертвое явление, для Пушкина катенинские проблемы продолжают жить. Суждения его о Катенине, как и в приведенной заметке, — резкая апология его направления: «Жуковский («в Людмиле») ослабил дух и формы своего образца. Катенин это чувствовал и вздумал показать нам Ленору в энергической красоте ее первобытного создания... Но сия простота и даже грубость выражений, сия сволочь, заменившая воздушную цепь теней, сия виселица вместо сельских картин, озаренных летнею луною, неприятно поразили непривычных читателей, и Гнедич взялся высказать их мнения в статье, коей несправедливость обличена была Грибоедовым». Пушкин называет лучшею балладою Катенина «Убийцу»; он подчеркивает вслед за Бахтиным (предисл. к соч. Катенина), что «Идиллия» Катенина — «не Геснеровская, чопорная и манерная, но древняя — простая, широкая, свободная», и катенинское собрание романсов о «Сиде» называет простонародной хроникой.

13

Но все же между Пушкиным и Катениным пропасть, и эта пропасть в той стиховой культуре, которою владеет Пушкин и которую обходит Катенин.

Пушкин сполна использует литературные достижения карамзинистов и прилагает к ним языковые принципы, почерпнутые от младших архаистов. Потому и была революционной вещью «Руслан и Людмила», что здесь были соединены в одно противоположные принципы «легкости»

(развитой культуры стиха) и «просторечия». Пушкин и Катенин стоят на разных пластах стиховой культуры.

Эта разница сказывается прежде всего на пересмотре вопроса о традициях. Тогда как и Катенин и Кюхельбекер провозглашают не только архаистические принципы, но и архаистическую традицию, — и для них не только важны основные принципы литературного языка Ломоносова и Державина, но и их литературная традиция, их стиховая культура, их статика, — Пушкин резко рвет с ней.

1825 год — год решительного пересмотра Пушкиным значения ломоносовской и державинской традиции и решительного отказа от нее. Пушкин различает принципы языка и самую литературную культуру. Он говорит в статье «О предисловии г-на Лемонте к басням Крылова», что Ломоносов открыл «истинные источники нашего поэтического языка»; он говорит с точки зрения карамзинистов еретические истины о языке: «древне-греческий язык вдруг открыл ему (славяно-русскому языку) свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи. . . Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заемлет он гибкость и правильность». (Ср. мнение Шишкова, выше, стр. 99.)

Главное достоинство слога Ломоносова, по его мнению, «в счастливом соединении» книжного славянского языка «с языком простонародным».

При этом характерно очерчен Тредьяковский, «тонко насмехающийся над славенщизной». И тут же, рядом, Ломоносов дипломатически избавляется от «мелочных почестей модного писателя», т. е. литературная его традиция признается несвоевременной.

Немного ранее, в письмах, Пушкин еще более выяснил

свою позицию. «Ломоносов понял истинный источник русского языка и красоты оного», но он «не поэт». «Кумир Державина $^1/_4$ золотой, $^3/_4$ свинцовый». И яснее: «Этот чудак не знал ни Русской грамоты, ни духа Русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова), он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии, ни о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. . . Читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника. Ей богу, его Гений думал по-татарски, а русской грамоты не знал за недосугом». Таким образом, признавая ломоносовские принципы литературного языка, Пушкин решительно отвергал литературные принципы Ломоносова; столь же решительно он отвергал языковые тенденции Державина, признавая в нем мысли, картины и движения «истинно-поэтические». Он воспринимал ломоносовский язык вне поэзии Ломоносова, а поэзию Державина — вне державинской стиховой культуры.

Поэтому освершенно естественны и теоретические колебания Пушкина. В «Мыслях на дороге», через десять лет, при новом пересмотре вопроса, эта чуждость стиховых культур и литературных принципов Ломоносова и Державина уже возобладала у Пушкина над его уважением к ломоносовскому принципу литературного языка; эстетизм, маньеризм, перифраза — неприемлемые черты литературной культуры карамзинистов — в 1835 г. уже сгладились, были вчерашним днем, и всплывала в светлое поле первоначальная роль Карамзина — как «освободителя литературы от ига чужих форм». Все это естественно совпало с переходом Пушкина к прозе; в результате всего этого в новом, положительном свете явилась и языковая роль Карамзина.

Ломоносовско-державинская литературная традиция была и с самого начала неприемлема для Пушкина; литературные принципы ее были ему чужды. Он был на самой вершине культуры карамзинского точного слова, там где это точное слово вызывало реакцию. И, как реакцию, Пушкин влил в эту литературную культуру враждебные ей черты, почерпнутые из архаистического направления.

Но у Пушкина это было внутренней, «гражданской» войной с карамзинизмом; владея всеми достижениями карамзинизма, соблюдая принципы точного, адэкватного слова, он воевал против последышей карамзинизма, против периферии карамзинистской культуры, против ее статики; ферментом же, брошенным на эту культуру, очищенную от маньеризма, эстетизма, малой формы, были принципы враждебной культуры — архаистической.

Роль Катенина была, по признанию Пушкина, в том, что он «отучил его от односторонности взглядов».

В борьбе литературных «сект» Пушкин занимает исторически оправданное место беспартийного. Он вступает в переговоры с Вяземским: «Ты — Sectaire, а тут бы нужно много и очень много терпимости; я бы согласился видеть Дмитриева в заглавии нашей кучки, а ты уступишь ли мне моего Катенина? Отрекаюсь от Василья Львовича, отречешься ли от Воейкова?»; шутливое упоминание о дяде Василии Львовиче не заслоняет факта огромной важности: Пушкин был в литературе «скептик» и использовал элементы враждебных течений. Он бывал даже и подлинным литературным дипломатом: «П. А. Катенин заметил в эту эпоху (начало 20-х годов) характеристическую черту Пушкина, сохранившуюся и впоследствии: осторожность в обхождении с людьми, мнение которых уважал, ловкий обход спорных вопросов, если они поставлялись слишком решительно. Александр Сергеевич был

весьма доволен эпитетом: Le jeune M-r Arouet, данным ему за это качество приятелем его, и хохотал до упада над каламбуром, в нем заключавшимся. Может быть это качество входило у Пушкина отчасти и в оценку самих произведений Катенина».[1]

Вот почему Пушкин, учась у Катенина, никогда не теряет самостоятельности; вот почему он вовсе не боится «предать» своего учителя и друга. В 1820 г. он уже совершенно самостоятелен; он осуждает Катенина за то, что Катенин стоит на старой статике, на старом пласте литературной культуры: «Он опоздал родиться — и своим характером и образом мыслей весь принадлежит XVIII столетию. В нем та же авторская спесь, те же литературные сплетни и интриги, как и в прославленном веке философии».

Пушкину претит традиционная важность этой литературной культуры, ибо от карамзинистов Пушкин, отвергнув их эстетизм, перенял подход к литературе, как к факту, в который широко вливается неканонизованный, неолитературенный быт: «Мы все, по большей части, привыкли смотреть на поэзию, как на записную прелестницу, к которой заходим иногда поврать, поповесничать, без всякой душевной привязанности и вовсе не уважая опасных ее прелестей. Катенин напротив того приезжает к ней в башмаках и напудренный, и просиживает у нее целую жизнь с платонической любовью, благоговением и важностью».

Пушкин несомненно ценил катенинские баллады, ценил в Катенине критика («Один Катенин знает свое дело»; «для журнала это клад»), многому у него научился, но «последователем» его не был.[2]

---

[1] Анненков, Материалы, стр. 56.

[2] Между прочим, к знаменитому стиховому комплименту в «Онегине»

Там наш Катенин воскресил
Корнеля гений величавый,

«Высокий план» архаистов был для Пушкина неприемлем. В результате приложения архаистической теории к высоким жанровым и стилистическим заданиям получалась у архаистов неудача, исторически фатальная. Такова, как увидим ниже, неудача Кюхельбекера, такова же, например, языковая неудача Катенина в переводах из Дантова «Ада». Здесь соединение крайних архаизмов с просторечием давало семантическую какофонию, приводящую к комизму. Приведу примеры:

А вслед за ним волк ненасытно жадной,
Пугающий чрезмерной худобой,
Губительной алчбою безотрадной,

Толикий страх нанес он мне собой,
Столь вид его родил во мне отврата,
Что я взойти отчаялся душой.

(Песнь I, 1827.)

Гнушаяся их срамной теплотой
Их небеса высокие изгнали,
И низкий ад в провал не принял свой.

. . . Струилась кровь с ланит их уязвленных,
И с током слез смесившись, на земле
Служила в снедь толпе червей презренных.

(Песнь II, 1828.)

Или в особенности такие семантические провалы:

О житии воспомнить нестерпимо;
Забвением забыл их целый свет,
И зависть в них ко всем необходимо

. . . Я в землю взор потупив, смолкнул снова,
И скучных сих стыдясь вопросов сам,
Вплоть до реки не смел промолвить слова.

комплименту, который часто приводится, следует относиться с осторожностью. Это была готовая стиховая формула. В 1812 г. точно такой же комплимент преподнес Пушкин Гнедичу:

О ты, который воскресил
Ахилла призрак величавый.

(Переписка, т. I, стр. 30.)

... Невольный страх в мои проникнул жилы.
Вдруг треснула рассевшаясь земля,
И взвился ветр, раскинув шумны крилы.

Глад исказил прекрасные их лица
И руки я, отчаян, укусил.

Сюда же — места, которые самым перенапряжением вызывают на пародию:

Но строгий к нам вняв глас его речей,
В лице смутясь, заскрежетав зубами,
Все мертвецы завыли от скорбей.

Главу врага, вновь ухватив зубами,
Как алчный пес, стал крепкий череп грызть.

(Уголин, 1817.)

К 1832 гг. относится полупародическое «подражание Данту» Пушкина, где вся соль пародии в соединении слов и фраз «неравно высоких», и здесь, конечно, возможно у Пушкина сознательное пародирование переводов Катенина.

14

К 1828 и 1832 гг. относится любопытное поэтическое состязание, тайная полемика между Катениным и Пушкиным.

Большинство стихотворений Катенина имеют «arrière pensée», заднюю мысль. Это обычный семантический прием 20-х годов — за стиховым смыслом прятать или вторично обнаруживать еще и другой. (Так Вяземский говорил, что все его стихотворение «Нарвский Водопад» построено на arrière pensée, которая отзывается везде: «весь водопад не что иное как человек, взбитый внезапной страстью»; так и сам Пушкин проецирует в сюжет Нулина пародию «Шекспира и истории».)

Частая фабула у Катенина — поэтическое состязание двух певцов (на этот сюжет Катенина, повидимому,

натолкнула переведенная им в молодости эклога Виргилия). Таков сюжет «Софокла», таков сюжет «Старой Были», «Элегии» и «Идиллии».

Совершенно явный личный смысл вложен в «Элегию» (1829). Герой элегии Евдор; в картине ратной его жизни и «отставки» легко различить автобиографические черты. Место это, по политической смелости намеков, стоит того, чтоб его привести:

. . . Сам же Евдор служил царю Александру. . .
Верно бы царь наградил его даром богатым,
Если б Евдор попросил; но просьб он чуждался.
П о с л е ж, к а к с л а в о ю д е л о с л е п я с ь п о б е д и т е л ь,
Клита убив, за правду казнив Калисфена,
Сердцем враждуя на верных своих Македонян,
Юных лишь персов любя, питомцев послушных,
П е р в ы х с п о д в и ж н и к о в п р о ч ь о т д а л и л б е с п о л е з н ы х,
Бедный Евдор укрылся в наследие предков.

(Любопытна здесь игра на самом имени Александр.) Идеал поэта дан в стихах:

Злата искать ты мог бы, как ищут другие,
Слепо служа страстям богатых и сильных. . .
. . . . жар добродетели строгой,
Ненависть к злу и к низкой лести презренье.

Автобиографичны и литературные неудачи Евдора:

Кроме чести всем я жертвовал Музам;
Что ж мне наградой? Зависть, хула и забвенье.
. . . Льстяся надеждой предстал он на играх Эллады:
Демон враждебный привел его. Правда: с вниманьем
Слушал народ. . .
но судьи поэтов
Важно кивали главой, пожимали плечами,
Сердца досаду скрывая улыбкой, насмешкой.
Ж е с т к и м и г р у б ы м к а з а л о с ь и м п е н ь е Е в д о р а.

Новых поэтов поклонники судьи те были...
...Юноши те великих предтечей не чтили...
Друг же друга хваля и до звезд величая,
Юноши (семь их числом) назывались Плеядой.
В них уважал Евдор одного Феокрита.

Все это очень прозрачно. Катенин в 1835 г., в письме к Пушкину, указал, кого он разумел под именем Феокрита. Единственно уважаемый Феокрит был Пушкин. Катенин пишет в 1835 г. Пушкину: «Что у вас нового, или лучше сказать: у тебя собственно? ибо ты знаешь мое мнение о светилах, составляющих нашу поэтическую Плеяду: в них уважал Евдор одного Феокрита; et ce n'est pas le baron Delvig, je vous en suis garant» (Пер., т. III, стр. 77).

Подобно этому в «Идиллии» состязаются Эрмий, представитель «силы», и Аполлон, представитель «прелести», причем Эрмий побежден, как и Евдор, но награжден любовью Наяды.

Сюжет «Старой были» — состязание двух певцов: женоподобного скопца-грека со старым русским воином «средних годов», который «пел у огней для друзей молодцов про старые веки и роды». Певцы должны состязаться в прославлении великого князя Владимира.

Вещь была посвящена Пушкину, причем посвящение было сделано в форме особого стихотворения.

Оба стихотворения Катенин послал Пушкину, сопроводив их письмом, где отдавал их в его распоряжение и говорил: «И повесть и приписка деланы, во-первых (т. е. прежде всего. Ю. Т.), для тебя».

И в «Старой были» и в посвящении имелись намеки ясные и грозные. К 1826 г. относятся нашумевшие «Стансы» Пушкина Николаю I «В надежде славы и добра», в январе 1828 г. — написан вынужденный ответ «Друзьям» («Нет, я не льстец, когда царю хвалу свободную

слагаю»), а в марте 1828 г. отсылает Катенин Пушкину свою «Старую быль» с посвящением для печати.

В «Стансах» Пушкина центральное место занимала аналогия Николая I с Петром Великим («Начало славных дней Петра»). И вот скопец-грек «Старой были» начинает свою «песнь» князю Владимиру также с аналогии:

А ты, великий русский Князь!
Прости, что смею пред тобою,
Отчизны славою гордясь,
Другого возносить хвалою;
Мы знаем: твой страшится слух
Тобой заслуженныя чести,
И ты для слов похвальных глух,
Один их чтя словами лести.
Дозволь же мне возвысить глас
На прославление владыки,
Щедроты льющего на нас
И на несчетные языки.
Ты делишь блеск его венца,
Причтен ты к роду Константина;
А славу кто поет отца,
Равно поет и славу сына.

Далее он прославляет самодержавие:

Кого же воспоет певец,
Кого как не царей державных.
Непобедимых, православных,
Носящих скипетр и венец?
Они приняли власть от бога,
И божий образ виден в них. . .
. . . Высок, неколебим и страшен,
Поставлен Августов престол.
С него, о царь самодержитель,
С покорством слышат твой глагол
И полководец победитель
И чуждыя страны посол.

Таким образом, ядовитый намек на пушкинскую аналогию «Николай I — Петр» послужил прекрасным

*

мотивом для того, чтобы оторваться от условного «великого князя» и перенести тему на самодержавие, причем «греческий», «византийский» колорит не дан, а даны черты, либо характерные для русского самодержавия (ср. разрядку), либо общие: «Август». Следующее затем сказочное описание двух львов из меди у ног самодержца, автоматически рыкающих, как только «кто в пяти шагах от неприступного престола ногою смел коснуться пола» — насмешливый намек на «охранителей престола». Сказочный колорит служит для затушевки реального смысла. Сказочные птицы «из драгих камней», витающие на сказочных деревьях, снова дают повод к намекам:

О если бы сии пернаты
Свой жребий чувствовать могли,
Оне б воспели: «Мы стократы
«Щастливей прочих на земли.
«К трудам их создала природа;
«Что в том, что крылья их легки?
«Что значит мнимая свобода,
«Когда есть стрелы и силки?
«Оне живут в лесах и поле,
«Должны терпеть и зной и хлад;
«А мы в божественной неволе
«Вкушаем множество отрад».

Эта речь царских птиц, противопоставляющих свою «божественную неволю» «мнимой свободе» лесных и полевых, переходит, наконец, в иронические личные намеки на отношения Пушкина к самодержцу:

«За что ты, небо! к ним сурово,
«И щастье чувствовать претишь?
«Что рек я? Царь! Ты скажешь слово,
И мертвых жизнию даришь.
Невидимым прикосновеньем
Всеавгустейшего перста
Ты наполняешь сладким пеньем
Их вдруг отверстые уста;

И львы, рыкавшие дотоле,
Внезапно усмиряют гнев,
И кроткой покоряясь воле,
Смыкают свой несытый зев.
И подходящий в изумленьи
В Царе зреть мыслит божество,
Держащее в повиновеньи
Самих бездушных вещество;
Душой, объятой страхом прежде,
Преходит к сладостной надежде,
Внимая голос райских птиц;
И к Августа стопам священным,
В Сидонский пурпур обувенным,
Главою припадает ниц.

Намеки есть не только в монологе грека. Они — и в самой фабуле «состязания». Князь Владимир говорит его сопернику, русскому воину, который стоит «безмолвен и в землю потупивши взор», после песни грека:

«Я вижу, земляк, ты бы легче с мечом,
Чем с гуслями вышел на грека,

советует ему признать первенство грека без состязания и дает ему за его былые подвиги вторую награду — кубок. Выпуск песни грека был приемом, не сразу давшимся Катенину. Вызван он был и сюжетными причинами (нежелание делать читателя судьею в состязании) и, может быть, цензурными.[1] Таким образом, русский витязь побежден, как и Евдор, как и Эрмий, но поражение его более почетное: он отказался от состязания. Катенин уступал пальму первенства. Но не даром.

Ответ русского воина следующий:

«Премудр и премилостив твой мне совет,
И с думой согласен твоею:

[1] Ср. его письмо к Бахтину от 11 февраля 1828 г.: «Стихотворение, начатое при вас в Петербурге все понемножку подвигается вперед: в расположении последовала перемена необходимая, т. е.: Русской вовсе петь не будет». (Письма Катенина к Бахтину, стр. 109.)

Ни с эллином спорить охоты мне нет,
Ни петь я, как он не умею.
Певал я о витязях смелых в боях:
Давно их зарыли в могилы;
Певал о любови и радостных днях,
Теперь не разбудишь Всемилы;
А петь о великих князьях и царях
Ума не достанет ни силы.

Ядовитая подробность: грек, сев на полученного в награду коня, отсылает домой доспехи:

Доспех же тяжелый, военный,
Домой он отнесть и поставить велел
Опасно в кивот позлащенный.

Он отправляется с торжественной процессией вслед за князем.

Но несколько верных старинных друзей
Звал Русской на хлеб-соль простую;
И Княжеский кубок к веселью гостей
С вином обнести в круговую,
И выпили в память их юности дней,
И Храброго в память честную.

Внезапно выплывший «Храбрый» — у Катенина, друга декабристов, едва ли не был намеком на одного из погибших вождей.

Намекал кое на что и метр, которым была написана «Старая быль» (за исключением песни грека): это тот самый метр, которым была написана Пушкинская «Песнь о вещем Олеге», где отношение поэта к власти было дано в формуле:

Волхвы не боятся могучих владык,
И княжеский дар им не нужен.

«Посвящение» Пушкину было уже явным адресом. «Двупланный» смысл катенинской «Старой были» в связи с именем Пушкина превращался в явный смысл памфлета.

Поэтому «Посвящение» до известной степени нейтрализовало смысл «Старой были»: кубок старого русского витязя достался именно Пушкину. Этим стиховым комплиментом смысл «Старой были» как бы превращался по отношению к Пушкину в противоположный смысл. Но только «до известной степени» и «как бы».

Начинается «Посвящение» с указания на спрятанность смысла «Старой были»:

Вот старая, мой милый, быль,
А может быть и небылица;
Сквозь мрак веков и хартий пыль
Как распознать? дела и лица,
Все как темно, пестро, что Сам,
Сам наш Исторьограф почтенный,
Прославленный, пренагражденный,
Едва ль не сбился там и сям.

(Попутно, стало быть, задет «пренагражденный» Карамзин.)

Подарки князя постигла разная участь: доставшиеся греку конь и латы исчезли, сохранился только кубок. Он попал теперь к Пушкину:

Из рук он в руки попадался,
И даже часто не в попад:
Гулял, бродил по белу свету,
Но к настоящему поэту
Пришел однако на житье.
Ты с ним, щастливец, поживаешь.

Но далее центр внимания переносится с самого кубка на питье.

Автор просит адресата напоить его своим волшебным питьем:

Но не облей неосторожно:
Он, я слыхал, заворожен,
И смело пить тому лишь можно,
Кто сыном Фебовым рожден.

Он предлагает сделать опыт: «хоть двух младых романтиков проси отведать из бокала». Если они напьются свободно,

> «Тогда и слух, конечно, лжив,
> И можно пить кому угодно».

В противном случае, и он «благоразумием пойдет»:

> Надеждой ослеплен пустою,
> Опасным не прельщусь питьем,
> И в дело не входя с судьбою,
> Останусь лучше при своем;
> Налив, тебе подам я чашу,
> Ты выпьешь, духом закипишь,
> И тихую беседу нашу
> Бейронским пеньем огласишь.

Таким образом, главное дело в «питье», а не в кубке.

Питье Пушкина взято под подозрение, оно «опасное». Намек на то, что кубок «попадал из рук в руки и даже часто невпопад», развивается далее в вопрос: не может ли пить из этого кубка кто угодно, и кончается приглашением отведать катенинского напитка.

«Романтики» — обычный в устах Катенина выпад, но «Бейронское пенье», которому предшествует стих «духом закипишь», могло быть после смерти Байрона в Миссолонгах символом революционной поэзии.

Таким образом, именем Пушкина тайный смысл «Старой были» приурочивался к нему. Стиховой комплимент «Посвящения» (кубок у Пушкина) как бы обращал этот смысл в противоположный, но под конец пушкинское питье поставлено под знак вопроса. «Старая быль» и оказывалась как бы предупреждением и предостережением в лице «Еллина-скопца», а в посвящении Пушкину предлагался выбор между его сомнительным питьем и катенинской чашей. Стиховой комплимент «Посвящения» позволял, однако, Катенину в высказываниях

о «Старой были» балансировать и упирать то на этот комплимент, то на смысл «Старой были».

В сопроводительном письме Катенин тоже не мог удержаться от очень сдержанного впрочем намека: «я ведь тебя слишком уважаю, чтобы считать в числе беспечных поэтов, которые кроме виршей ни о чем слушать не хотят».

В письмах к Бахтину постепенно нарастают намеки по поводу «Старой были»: «Русской петь не будет. Грек же пропел и по моему очень comme il faut, сообразно с целью всей вещи; только предчувствую, что вы меня станете журить за некоторую пародию нашего почтеннейшего Ломоносова. Что еще горше, сомневаюсь, чтобы цензура пропустила: il sont le nez fin. Что будет, то будет, а все пришлю вам, когда кончу. Называется Essay «Старая быль» (11 февр. 1828 г., стр. 109). Опасения цензуры не требуют объяснения, но определение «Старой были», как «Essay» — злободневного моралистического жанра — любопытно. Столь же любопытно указание на пародирование в «песне Грека» хвалебных од. В следующем письме: . . . «думаете ли вы, чтоб оно могло быть напечатано; я, как заяц, боюсь, чтобы мои уши не показались за рога. . . . я имею намерение ему (Пушкину) послать с припиской мою «Старую быль». . . Вы мне скажете, к чему это? К тому, батюшка Николай Иванович, что он, Пушкин, меня похвалил в Онегине, к тому, чтобы la canaille litteraire не полагала нас в ссоре, к тому, что я напишу ему так, что вы будете довольны, и к тому, что оно послужит в пользу. Я даже нахожу вообще приятным и так сказать почтенным зрелищем согласие и некую приязнь между поэтами, я же у него в долгу и хочу расплатиться. По сей-то причине, то есть, что к нему надо послать вещь, покуда она с иголочки

я вас прошу не давать решительно никому ее списывать, а можете вы ее прочесть, либо дать прочесть брату моему Саше, да Каратыгину» (27/II 1828 г., стр. 110).

Может показаться, что Катенин здесь опровергает смысл, заложенный в поэму, но дипломатический приказ никому не давать списывать вещи до получения ее Пушкиным окрашивает в дипломатические цвета и «почтенное зрелище согласия и приязни», иронически звучащее в устах вечно желчного Катенина, а «расплата за комплимент» в «Евгении Онегине» подрывается тем обстоятельством, что Катенин в конце 1827 г. был сильно раздосадован балладой Пушкина «Жених», в которой видел «состязание» с собой и о которой писал тому же Бахтину: «Наташа Пушкина («Жених» 10/III) очень дурна, вся сшита из лоскутьев, Светлана и Убийца (баллада Катенина 10/III) окрадены бессовестно, и во всем нет никакого смысла. Правда и то, что ему незачем стараться: все хвалят» (27/XI 1827 г., стр. 100 — 101).

Последующие письма разъясняют это. «Рад я чрезмерно, пишет он Бахтину 17/IV 1828 г., [1] что «Старая быль» понравилась вам; я трепетал и ожидал некоторого выговора от усердного почитателя Ломоносова за некий род пародии его и всех наших лириков вообще в песни Грека; но вы, конечно, рассудили, что иначе нельзя было сделать. . . [2] Вы жалеете, что русского певца не описал я величественнее; я этого именно избегал по двум причинам: первое, огненный взор и сила членов лишнею выйдут рисовкою. . . вторая и главная, по плану всего мне хотелось отнюдь не казаться к нему пристрастным, а напротив говорить

[1] Письма Катенина к Бахтину, стр. 113 — 114.

[2] Под «лириками» Катенин в согласии с тогдашним словоупотреблением разумеет очевидно одописцев; «иначе нельзя было сделать», т. е. без пародирования старых од проявился бы непосредственно современный смысл.

как бы холодно об нем: тем, может быть, все читатели лучше об нем заключат, что и князь и народ и сам рассказчик за него не стоят, хоть очень видно, что он человек хороший и умный... Вообще об этом надобно бы нам с час поговорить и тогда только я бы мог вполне изъяснить вам мою мысль и намерения: но будьте уверены, что это не спроста и что мое внутреннее чувство сильно убеждено. Вы говорите, что иным читателям надо в рот класть; для них, почтеннейший, я никогда не пишу, тем паче, что у них мне никогда не сравниться ни с Пушкиным, ни с Козловым; [1] я жду других судей, хоть со времянем».

И в том же письме Катенин дает разгадку смысла своей «Старой были»: «посылаю вам при сем список со стихов моих к Пушкину при отправлении к нему «Старой были». . . О стансах С. П. скажу вам, что они как многие вещи в нем плутовские, то есть, что когда воеводы машут платками, коварный Еллин отыграется от либералов, перетолковав все на другой лад: вникните и вы согласитесь». («Плутовские» — курсив Катенина.)

А. А. Чебышев с полным основанием в примечании к этому письму указывает, что С. П. — Саша Пушкин (так Катенин всегда называет Пушкина), а что «Стансы», о которых здесь говорится, — «В надежде славы и добра». «Коварный Еллин» объясняет без остатка скопца-эллина из «Старой были». Место это очень важно для уразумения общественной и политической позиции Катенина и Пушкина. Год 1828 — год персидско-турецких войн, необычайный подъем национализма, воеводы машут платками, и либе-

[1] Катенин ставил себя наравне с Пушкиным, Козлов же был для него вовсе мелкой величиной. Литературное самолюбие его было колоссальное.

рал Катенин боится, что относительно либеральный смысл «Стансов» (призыв к незлопамятству и т. д.) может быть перетолкован Пушкиным как безусловное восхваление самодержавия.

17 июля Катенин пишет недогадливому Бахтину: «вы укоряете меня в лишних похвалах Пушкину; я нарочно перечитал и не вижу тут ничего чрезмерного, ни даже похожего на то; я почти опасаюсь, что он останется недоволен в душе и также будет неправ» (стр. 123.) Дело идет здесь конечно о «Посвящении», намеренно затемнявшем смысл «Старой были». Характерно боязливое ожидание пушкинского впечатления, а ответ заранее подготовлялся: Пушкин будет неправ, если останется недоволен, потому что «Старая быль» только предупреждение, а не открытый бой.

Были друзья подогадливее, которые понимали вещь лучше Бахтина. 7 сентября 1828 г. Катенин пишет тому же Бахтину: «Пушкин получил и молчит: худо; но вот что хуже: К. Н. Голицын, мой закадычный друг, восхищающийся «Старой былью» и в особенности песнью Грека, полагает, что моя посылка к Пушкину есть une grande malice; если мой приятель, друг, полагает это, может тоже казаться и Пушкину: конечно, не моя вина, знает кошка чье сало съела, но хуже всего то, что я эдак могу себе нажить нового врага, сильного и непримиримого, и из чего? Из моего же благого желания сделать ему удовольствие и честь: выходит, что я попал кадилом в рыло. Так и быть, подожду еще, узнаю, наверно, через Петербург, в чем беда, а там думаю объясниться; я не хочу без греха прослыть грешником». Видимое противоречие между тирадою о кошке, которая знает чье сало съела, и тирадою об удовольствии и чести, оказанных Пушкину, объясняется просто: смысл «Старой были» направлен против Пушкина, а в «Посвя-

щении» сделан отводящий подозрение комплимент. Катенин серьезно взволнован возможностью осложнений, хочет объясняться и подготовляет путь к отступлению. [1] В следующем письме (16/X) Катенин пишет: «Не знаю, что подумать о Пушкине; он мою «Старую быль» и приписку ему получил в свое время, то есть в мае, просил усердно Каратыгину (Ал. М.) извинить его передо мной: летом он ничего не мог писать, стихи не даются, а прозой можно ли на это отвечать? Но завтра, завтра все будет. Между тем по сие время ответа ни привета нет, и я начинаю подозревать Сашиньку в некоторого рода плутне: что делать? подождем до конца. О каких мизерах я пишу! самому стыдно».

Здесь интересен ответ Пушкина, что прозой отвечать на «Старую быль» нельзя. Двупланная семантика «Старой были» требовала такого же двупланного стихового ответа. Плутня Сашиньки вероято подозрение, что Пушкин не отдаст в печать его стихов.

4/X снова: Саша Пушкин упорно отмалчивается.

Между тем Пушкин в первой половине декабря послал «Издателям Северных Цветов на 1829 г.» для напечатания о д н у т о л ь к о «Старую быль», а вместо посвящения напечатал свой «Ответ Катенину». Катенин, возмущенный, пишет в марте 1829 г.: «. . . Не цензура не пропустила моей приписки Саше Пушкину, но. . . он сам не заблагорассудил ее напечатать: нельзя ли ее рукописно распустить по рукам для пояснения его ответа». Из письма 7/IV 1829 г. видно, что Катенин давал списывать эти стихи Каратыгину.

Смысл «Ответа Катенину» был до сих пор неясен.

---

[1] Мнительность литературная, театральная, политическая Катенина может быть сопоставлена только с его резкой желчностью; ср. его просьбу, обращенную к Колосовой, не говорить ни слова о том, что он переводит «Баязета», Жандру и Грибоедову, его соратникам. Вероятно эта черта была вызвана его ссылкою.

Анненков пишет, что стихотворение «без пояснения остается каким-то темным намеком», и тут же сообщает любопытное известие: «Всего любопытнее, что когда несколько лет спустя Катенин спрашивал у него (Пушкина): почему не приложил он к «Старой были» и послания, то в ответах Пушкина ясно увидел, что намеки на собратию были истинными причинами исключения этой пьесы. Так вообще был осторожен Пушкин в спокойном состоянии духа!»[1] Осторожность была, как мы видели, естественна.

«Ответ» Пушкина был гневен и ироничен:

Напрасно, пламенный поэт,
Свой чудный кубок мне подносишь
И выпить за здоровье просишь:
Не пью, любезный мой сосед,
Товарищ милый, но лукавый,
Твой кубок полон не вином,
А упоительной отравой:
Он заманит меня потом
Тебе во след опять за славой.
. . . Я сам служивый: мне домой
Пора убраться на покой.
Останься ты в делах Парнасса,
Пред делом кубок наливай,
И лавр Корнеля или Тасса
Один с похмелья пожинай.

Жившему ряд лет в изгнании Катенину Пушкин говорил:

Он заманит меня потом
Тебе во след опять за славой —

(Следует отметить характерное «опять» — воспоминание Пушкина о своей ссылке.)

Еще ироничнее в виду тогдашней литературной перспективы — желание «убраться на покой» и пожелание

[1] Анненков, Материалы, стр. 57.

остаться ему, Катенину, загнанному литературными врагами, в делах Парнасса, взамен Пушкина.

И, наконец, обиднее всего был совет уже тогда много пившему Катенину —

Пред делом кубок наливай.

Конец язвительный: пожелание пожинать одному с похмелья лавр нищего Корнеля и сумасшедшего Тасса. (Вне семантической двупланности стихотворения имена Корнеля и Тасса могли бы сойти только за комплимент.)

Дело, однако, не исчерпалось этими искусно спрятанными arrières pensées, столь характерными для семантического строя тогдашней поэзии.

В 1832 г. появляются в «Северных цветах», написанные осенью 1830 г., «Моцарт и Сальери», и Катенин, по-видимому, находит здесь своеобразный ответ на состязание в «Старой были»: в сопоставлении Сальери и Моцарта, в самой фигуре Сальери ему чудится — arrière pensée.

Об этом свидетельствует показание Анненкова: «Клочок бумажки, оторванный от частной и совершенно незначительной записки, сохранил несколько слов Пушкина, касающихся до сцены: «В первое представление Дон-Жуана. . . завистник, который мог освистать Дон-Жуана, мог отравить его творца». Слова эти, может быть, начертаны в виде возражения теми из друзей его, которые беспокоились на счет поклепа, взведенного на Сальери в новой пьесе».

П. Анненков делает примечание: «К числу их принадлежал, например, П. А. Катенин. В записке своей он смотрит на драму Пушкина с чисто юридической стороны. Она производила на него точно такое же впечатление, какое производит красноречивый и

искусный адвокат, поддерживающий несправедливое обвинение. И Анненков недоуменно продолжает: «Только этим обстоятельством можно объяснить резкий приговор Пушкина о Сальери, не выдерживающий ни малейшей критики». Вероятно к спору, тогда возникшему, должно относиться и шуточное замечание Пушкина: «Зависть — сестра соревнования, — стало быть из хорошего роду».[1] Сальери, с его «глухою славой», который «отверг рано праздные забавы и предался музыке», как бы высокий аспект Катенина, «проводящего всю жизнь в платоническом благоговении и важности» у поэзии в гостях. Фигурирует здесь и «отравленный кубок» — образ из «Ответа Катенину».

Как бы то ни было, arrière pensée этой вещи, подлинная или кажущаяся, отравила воспоминание Катенина о Пушкине. Анненков писал Тургеневу в 1853 г.: «Катенин прислал мне записку о Пушкине и требовал мнения. В этой записке, между прочим, «Борис Годунов» осуждался потому, что не годится для сцены, а «Моцарт и Сальери» — потому, что на Сальери возведено даром преступление, в котором он неповинен. На последнее я отвечал, что никто не думает о настоящем Сальери, а что это — только тип даровитой зависти. Катенин возразил: стыдитесь, ведь вы, полагаю, честный человек и клевету одобрять не можете. Я на это: искусство имеет другую мораль, чем общество. А он мне: мораль одна, и писатель должен еще более беречь чужое имя, чем гостиная, деревня или город. Да вот десятое письмо по этому эфически-эстетическому вопросу и обмениваем». Здесь, само собой разумеется, Катенин обмени-

---

[1] «Материалы», стр. 287 — 288. А в зависти люди, знающие Катенина, могли его, конечно, обвинить. См. у Чебышева — в предисловии к «Письмам Катенина», стр. 8. Ср. поразительно резкий отзыв Катенина о Грибоедове — при первом известии о его служебных удачах. Письма, стр. 121.

вал десятое письмо, заступаясь не только за Сальери. Рисовка Сальери, — и в сопоставлении его с Моцартом, — имела для него совершенно особый смысл.

Эта биографическая деталь любопытна еще потому, что выяснила того «поэта», который был литературной темой и вместе образцом архаистов — поэта «силы» и «чести»; в этой «литературной личности» были, таким образом, черты, которые оправдывали связь в 20-х годах архаистического направления с радикализмом. «Моцарт» — был «поэтом», которого Пушкин противопоставлял катенинскому Евдору и «старому русскому воину», превращенному им в Сальери.[1]

15

Попытка архаистов воскресить высокие лирические жанры связана с именем Кюхельбекера.

Общение с Кюхельбекером происходит у Пушкина с отроческих лет.

Литературная деятельность Кюхельбекера изучена мало. Отчасти, этому виною низкая оценка поэтической деятельности Кюхельбекера со стороны современников, имевшая свои причины.

Единства, впрочем, не было и в тогдашних оценках. Уже в лицее, где не было недостатка в насмешках над «усыпительными балладами» Гезеля, Кюхли, Вили и т. п.[2] (а живой и необычайно стойкой лицейской традицией и питалось впоследствии, главным образом, отношение к Кюхельбекеру), встречалось и иное отношение к его поэзии. Так, М. А. Корф в своей «Записке» вспоминает:

---

[1] Л. Майков. «Пушкин», ПБ. 1899, стр. 320 — 321.

[2] Фамилия Кюхельбекера ощущалась в русском языке, как комический звуковой образ; ср. лицейское: «Бехелькюкериада», пушкинское словцо «кюхельбекерно», ермоловский перевод: «хлебопекарь» (намек на «славенофильство» Кюхельбекера). Язвительный Воейков в полемике величал его всегда: «г. фон-Кюхельбекер».

«Он принадлежал к числу самых плодовитых наших (лицейских) стихотворцев, и хотя в стихах его было всегда странное направление и отчасти странный даже язык, но при всем том, как поэт, он едва ли стоял не выше Дельвига и должен был занять место непосредственно за Пушкиным».

Позднее на Кюхельбекера возлагались надежды. Вяземский в 1823 г. писал о нем А. И. Тургеневу: «Талант его подвинулся. Пришлю тебе его стихотворения о греческих событиях, исполненных мыслей и чувства».[1] Языков, который был недоволен тем, что Кюхельбекер «корчит из себя русского Лессинга или Шлегеля», находил, что в «Хорах из Аргивян есть места достопочтенные».[2] Наконец, отзыв Баратынского показывает, какое место отводилось Кюхельбекеру в литературе 20-х годов: «Он человек занимательный по многим отношениям и рано или поздно в роде Руссо очень будет заметен между нашими писателями. Он с большими дарованиями, и характер его очень сходен с характером Женевского чудака. . . человек вместе достойный уважения и сожаления, рожденный для любви к славе (может быть, и для славы) и для несчастия». В 1829 г. Ив. Киреевский высоко оценил сцены из «Ижорского» «по редкому у нас соединению глубокости чувства с игривостью воображения» и отвел ему почетное место в ряду поэтов «немецкой школы».

Кюхельбекер, как и Катенин, был новатором; он и сам всегда сознавал себя таковым; с самого начала он пренебрег надежным путем господствующих литературных течений и выбрал иной путь. Еще в лицее Кюхельбекер не подчинился господствующему течению лицейской литературы. Несомненно, лицейские насмешки над его стихотворениями были основаны не только на их несовершен-

[1] Ост. архив, II, стр. 342.
[2] Язык. архив, I, стр. 207, 220.

стве. Только в самом начале Кюхельбекер, не совсем еще освоившийся с русским языком, писал стихи, стоявшие ниже лицейского уровня, — таков безграмотный «отрывок из грозы С-нт Ламберта», помещенный в лицейском «Вестнике» за 1811 г., по справедливому замечанию В. П. Гаевского, в насмешку над автором. Эта первоначальная заминка с русским языком давала и впоследствии удобный материал для полемики и насмешек.[1] Из приведенного воспоминания Корфа мы знаем, что потом в лицее к Кюхельбекеру, как к поэту, относились далеко не отрицательно. И все же против Кюхельбекера велась оживленная литературная борьба; по количеству эпиграмм, осмеивавших «бездарного» стихотворца, Кюхельбекер занимает в лицее место совершенно исключительное.

Здесь, конечно, главной причиной является не бездарность Кюхельбекера, а расхождение во вкусах. «Неуклюжие клопштокские стихи» Кюхельбекера осмеивались не столько за их неуклюжесть, сколько за то, что они были «клопштокские»; уже в лицее Кюхельбекер уклоняется от обычных метров и тем, и влиянию Парни и Грекура противопоставляет влияние Клопштока, Бюргера, Гельти, Гёте, Шиллера.

Кюхельбекера преследуют за «германическое направление». Так, в № 1 «Лицейского Мудреца» помещены отрывки (повидимому, наиболее неудачные) из его баллады об Альманзоре и Зулиме, с критическими замечаниями; так, в № 3 того же журнала в особой статейке «Демон метромании и стихотворец Гезель» осмеивается другая

---

[1] Ср. письмо Пушкина по поводу од Кюхельбекера, от 1822 г., в котором он припоминает эти его младенческие стихи (т. I, стр. 51, № 37). И впоследствии у Кюхельбекера, несомненно, оставался немецкий языковой субстрат, иногда обнажавшийся (ср. его показания по декабрьскому делу — в книге Н. Гастфрейнда «Кюхельбекер и Пущин 14 декабря»), иногда модифицировавший строй его речи.

*

баллада Кюхельбекера о Зульме, и ее же имеет в виду «Национальная песня», приписывающаяся Пушкину:

Лишь для безумцев, Зульма!
Вино запрещено,
А Вильмушке-поэту
Стихи писать грешно.
(И не даны поэту
Ни гений, ни вино). [1]

(Мало-по-малу, однако, немецкое влияние проникло в лицей через Кюхельбекера. Здесь особенно важны отношения Кюхельбекера и Дельвига). [2]

Но другая сторона деятельности Кюхельбекера встречает с самого начала, повидимому, в лицее полное признание. В 1815 г. Кюхельбекер готовит книжку на немецком языке «О древней российской словесности». Это является событием для лицеистов-литераторов. [3] Вероятно, немецкие стихотворения Кюхельбекера «Der Kosak und das Mädchen» и «Die Verwandten und das Liebchen», представляющие переводы народных песен, предназначались именно для этой книги. (Из этих стихотворений особенно любопытно первое по сюжету, близкому к пушкинскому «Козаку» и отчасти дельвиговскому «Поляку».)

---

[1] Некоторые детали второй баллады, приведенные в статье «Демон метромании»: «Лишь для безумцев, о Зульма, златое вино пророк запретил», снабженные примечанием: «Вот прямо дьявольские стихи», приводят к предположению, что баллада эта была писана под влиянием романа Тика «Абдаллах», героиня которого Зульма, а одна из речей героя сходна с приведенной фразой.

[2] По известному указанию Пушкина, Дельвиг «Клопштока, Шиллера и Гёте прочел с одним из своих товарищей, живым лексиконом и вдохновенным комментарием», т. е. Кюхельбекером («Дельвиг», 1831 г.). С этим согласуется показание бар. А. И. Дельвига о том, что, плохо зная немецкий язык, Дельвиг был хорошо знаком с немецкой литературой. (Бар. А И. Дельвиг, «Мои воспоминания». Изд. Моск. Публичн. и Рум. муз., т. I, стр. 44.)

[3] Ср. статью Дельвига «Известность Российской Словесности» («Росс. Музеум», 1815 г., ч. IV). См. также письмо Илличевского к Фуссу от 28 ноября 1815 г. (Я. Грот. «Пушкин, его лицейские товарищи и наставники», стр. 66 — 67.)

Мы в праве предположить, что интерес к «народной словесности» был пробужден в лицейских литераторах именно Кюхельбекером; в нем самом этот интерес был пробужден теми же немецкими влияниями, за которые ему доставалось в лицее. В 1817 г. он печатает в журнале: «Conservateur Impartial» статью «Coup d'oeil sur l'etat actuel de la litérature russe». Здесь он говорит о перевороте (révolution) в русской литературе, и одним из таких революционных течений считает он «германическое», проводимое Жуковским. Кюхельбекер протестует против «учения, господствовавшего в нашей поэзии до XIX столетия и основанного на правилах французской литературы». При этом любопытно, что, говоря о новой литературе, он в первую очередь упоминает об «Опытах Лирической Поэзии» Востокова, введшего античные метры и говорившего с восторгом о германской поэзии, «доселе неуважаемой», и уже как о его продолжателях, о Гнедиче и Жуковском. Статья возбудила интерес, была переведена на русский язык и вызвала полемический ответ Мерзлякова; «Conservateur Impartial», — писал он, — заставляет нас торжествовать и радоваться какому-то преобразованию духа нашей поэзии. ...Что это за дух, который разрушает все правила пиитики, смешивает все роды, комедию с трагедией, песни с сатирой, балладу с одой и пр. и пр.[1]

Для «классика» Мерзлякова «романтизм» Кюхельбекера неприемлем, потому что смещает жанры.

Через три года Кюхельбекер выступает с призывом «сбросить поносные цепи немецкие» и быть самобытными. Для его литературной деятельности характерна оппозиционность господсвующему литературному течению. Он осознает себя всегда новатором. В его тюремном дневнике, превратившемся в литературную летопись о ми-

---

[1] «Письмо из Сибири», Труды О-ва люб. росс. словесности, 1817, XI, стр. 68 — 69.

нувших событиях, мы часто встретимся с этим. По поводу культа Гёте в 30-х годах он замечает: «Царствование Гёте кончилось над моею душою, и что бы ни говорил в его пользу Гезлитт (в Rev. Britt.), мне невозможно опять пасть ниц перед своим бывшим идеалом, как то падал в 1824 г. и как то заставил пасть со мною всю Россию. Я дал им золотого тельца, они по сю пору поклоняются ему и поют ему гимны, из которых один глупее другого; только я уже в тельце не вижу бога».

Он не устает отмечать новшества, внесенные им: «Давно я, некогда любитель размеров, малоупотребительных в русской поэзии, ничего не писал ни дактилями, ни анапестами, ни амфибрахиями. . . коими я когда-то более писал, чем кто-нибудь из русских поэтов моего времени». «Статья Одоевского (Александра) о Венцеславе всем хороша: только напрасно он Жандру приписывает первое у нас употребление белых ямбов в поэзии драматической: за год до русской Талии были напечатаны: «Орлеанская дева Жуковского и первое действие Аргивян».[1] Чуткий к мелочам поэтической лексики, он оставляет свидетельство о своих нововведениях и в этой области: «Союз «ибо» чуть ли не первый я осмелился употреблять в стихах, и то в драматических — белых».

В продолжение всей своей литературной деятельности Кюхельбекер пытается прививать «новые формы»; каждое свое произведение он окружает теоретическим и историко-

---

[1] «Русск. Стар.», 1883 г., XXXIX, стр. 127. Пушкин восстановил приоритет Кюхельбекера в заметке о «Борисе Годунове»: «Стих, употребленный мною (пятистопный ямб), принят обыкновенно англичанами и немцами. У нас первый пример оному находим мы, кажется, в Аргивянах. А. Жандр в отрывке своей прекрасной трагедии, писанной стихами вольными, преимущественно употребляет его». (Соч. Пушкина, изд. Просвещение, т. III, стр. 254.) Отсюда явствует важность изучения пятистопного ямба «Аргивян», как предшественника пушкинского.

литературным аппаратом. Так, своим «Ижорским» он хочет внести в русскую литературу на новом материале форму средневековых мистерий; так, в Сибири он пишет притчи силлабическим стихом, отказываясь от тонического.

Кюхельбекер был непризнан и отвержен, и всегда как бы сознательно и органически интересовался неведомыми или осмеянными литературными течениями, интересовался третьестепенными поэтами наравне с первостепенными. Здесь не было отсутствия перспективы или живого чувства литературы. Кюхельбекер оставил в своем тюремном дневнике много свидетельств наличия того и другого. Подобно Баратынскому, он смеется, читая повести Белкина: «Прочел я четыре повести Пушкина (пятую оставляю pour la bonne bouche на завтрашний день) — и, читая последнюю, уже мог от доброго сердца смеяться» (запись в «Дневнике Узника» от 20 мая 1833 г.); по отрывку из «Арабесок», включенному во враждебную Гоголю критическую статью, он заключает о достоинствах «Арабесок»; по переводу «Флорентинских Ночей» он говорит о Вольтеровском в Гейне; интересна тюремная полемика Кюхельбекера с Белинским: «В Отечественных Записках» прочел я статью Менцель Белинского: Белинского Менцель — Сенковский; автор статьи и прав и неправ: он должен быть юноша; у него нет терпимости, он односторонен. О Гёте ни слова, il serait trop long de disputer sur cela, но я, Кюхельбекер, противник заклятый Сенковского-человека, вступлюсь за писателя, потому что писатель талант и, право, недюжинный».

Не должен быть забыт и его отзыв о Лермонтове, как поэте-эклектике, возвышающемся, однако, до самобытности в «спайке в стройное целое разнородных стихов».

И вместе с тем Кюхельбекер сознательно интересуется массовой литературой и восстанавливает справедливость по отношению к осмеянным или незамеченным писателям.

Он не боится утверждать, что в рано умерших Андрее Тургеневе и Николае Глинке русская литература потеряла гениальных поэтов, и ставит в один ряд Языкова и Козлова с А. А. Шишковым. Он серьезно разбирается в произведениях осмеянного Шатрова и даже злополучного Хвостова. Здесь сказывается принадлежность к подземному, боковому течению литературы и сознание этой принадлежности. Сознательно провозглашает он Шихматова гениальным писателем.[1]

16

В 1820—1821 гг., в годы, когда Пушкин уже пересмотрел свою литературную позицию, Кюхельбекер становится в открытую оппозицию к господствующему литературному течению и примыкает к «дружине» Шишкова; совершается это под влиянием Грибоедова: «Грибоедов имел на него громадное влияние: между прочим, он указал своему другу на красоты Священного Писания в книгах Ветхого Завета. . . Стихами, обогащенными «библейскими образами». Кюхельбекер воспевал (в бытность в Тифлисе) победы восставших греков над турками».[2]

Уклон Кюхельбекера болезненно отозвался в противоположном литературном лагере. Дельвиг писал: «Ах! Кюхельбекер! сколько перемен с тобою в 2-3 года. . . Так и быть. Грибоедов соблазнил тебя, на его душе грех! Напиши ему и Шихматову проклятие, но прежними стихами, а не новыми. Плюнь и дунь, и вытребуй от Плетнева старую тетрадь своих стихов, читай ее внимательнее и,

[1] Ср. запись дневника: «Федор Глинка и однообразен, и темен. и нередко странен, но люблю его за то, что идет своим путем». «Русск- Старина», 1875 г., т. XIII, стр. 506. Ср. то же настроение у Грибоедова, который писал Катенину, что бывает у Шаховского «оттого, что все другие его ругают. Это в моих глазах придает ему некоторое достоинство».

[2] «Русская Старина», 1875 г., т. XIII, стр. 343, 360.

по лучшим местам, учись слогу и обработке» (В Исходе 1822 г.). [1]

Туманский писал ему год спустя: «Охота же тебе читать Шихматова и библию. Первый — карикатура Юнга, вторая, несмотря на бесчисленные красоты, может превратить муз в церковных певчих. Какой злой дух, в виде Грибоедова, удаляет тебя в одно время и от наслаждений истинной поэзии и от первоначальных друзей твоих?». [2]

Кюхельбекер не сдался на решительные увещания друзей и остался до конца «шишковцем».

17

Кюхельбекер еще в лицее — приверженец высокой поэзии.

Формула «высокое и прекрасное», модная в 20-х — 30-х годах, перенесенная из эстетики Шиллера, стала очень скоро необходимой стиховой формулой и излюбленной темой.

Сравнить:

Грибоедов: «Горе от ума» (1823):

Или в душе его сам бог возбудит жар
К искусствам творческим, высоким и прекрасным...

Кюхельбекер: «К Грибоедову» (1825):

Певец! Тебе даны рукой судьбы
Душа живая, пламень чувства,
Веселье светлое и к родине любовь,
Святые таинства высокого искусства. . .

Языков: «А. М. Языкову» (1827):

Я знаю, может быть, усердием напрасным
К искусствам творческим высоким и прекрасным
Самолюбивая пылает грудь моя. . .

---

[1] В. И. Туманский. Стихотворения и письма. СПБ. 1912 г., стр. 252.

[2] Ср. статью В. Оболенского, «Сравнительный взгляд на прекрасное и высокое», «Атеней», 1828 г., ч. V, стр. 303 — 311.

В теоретической эстетике формула была изжита к концу 20-х годов. Уже в 1827 г. Никитенко констатирует общую «мечтательность и неопределенность понятий, в которых ныне видят что-то высокое, что-то прекрасное, но в которых на самом деле нет ничего, кроме треска и дыму разгоряченного воображения».[1]

Окончательно дискредитировал формулы «высокое и прекрасное» и «святое искусство» в 30-х годах Кукольник, а потом осмеял ее ретроспективно Достоевский в «Записках из подполья». В поэзии 20-х годов эта формула стала философским обоснованием требования высокой лирики. Так, Кюхельбекер вполне последовательно приходит от общей формулы к конкретному литературному требованию высокой лирики; это должно было поставить его в оппозицию к «средним родам», культивируемым карамзинистами, и обратить к архаистам, одним из теоретических положений которых была защита «высоких родов».

Литературным знаменем Кюхельбекера становится Державин.

Кюхельбекер воспринимает поэзию Пушкина уже сквозь призму подражателей и обходит его стиховую культуру, подобно Катенину. В 1825 г. он пишет по поводу одного немецкого, критика: «Как говоря о преемниках Ломоносова, забыл он Державина, первого русского лирика, гения, которого одного мы смело можем противопоставить лирическим поэтам всех времен и народов?» Позднее, он сознательно подражает Державину.[2] В цитированной статье 1825 г. он проповедует державинскую

---

[1] А. В. Никитенко «Записки и Дневник» 1893 г., т. I, стр. 228. Запись 1827 г.

[2] В 1835 г. он пишет в своем дневнике: «Спасибо старику Державину! Он подействовал на меня вдохновительно; тремя лирическими стихотворениями я ему обязан». («Р. Ст.» 1884 г., т. 41, кн. 2, стр. 46); «Наконец, бившись три дня, я переупрямил упорную державинскую строфу». (Там же, стр. 355.)

поэзию: «Да решатся наши поэты не украшать чувств своих, и чувства вырвутся из души их столь же сильными, нежными, живыми, пламенными, какими вырывались иногда из богатой души Державина». Произведениям «вычищенным» и «выглаженным» он противопоставляет неровный и грандиозный державинский стиль. Он протестует против выправления в переводе недостатков у Державина: «Где... на Русском, как, напр., в Державине или Петрове, и были какие неровности, он (переводчик) их тщательно выправил, и тем лишил, конечно, недостатков, но недостатков, иногда неразлучных с красотами, одному Державину, одному Петрову свойственных». [1]

Здесь Кюхельбекер следует за теоретиками «высокой лирики», положения которых легли в основу и русской теории XVIII века. Ср. Лонгина: «Чрезмерное величие обыкновенно бывает подвержено недостаткам; и большая во всем осторожность кажется мелочною. В великих умах, равно как и в великом богатстве, должно быть и некоторой небрежности. Даже почти необходимо так бывает, что низкие и посредственные дарования, поелику никогда не подвергают себя опасности и не восходят на высоту, по большей части бывают чужды погрешностей и остаются в безопасности; великое же, по собственному своему величию, склонно к падению». [2] Ср. у Державина: «В оде малые пятна извиняются». Ср. у Катенина: «Творение мелкое, даже и совершенству близкое, легче и доступнее человеку с дарованием, нежели с великими погрешностями великое создание». [3]

---

[1] «Сын Отечества», 1825 г., № 17, «Разбор фон дер Борговых переводов Русских стихотворений», стр. 80

[2] «О высоком» творении Дионисия Лонгина. Перевод Ивана Мартынова. Изд. 2-е, СПБ. 1826 г., стр. 143 — 147.

[3] «Размышления и Разборы», «Лит. Газета», 1830 г., № 43, стр. 54.

Это осознание «пороков», как стилистических и композиционных элементов высокой лирики, последовательно сказывалось у Кюхельбекера в борьбе с «очистителями языка», в которой он идет вслед за Катениным. (Здесь, как и во многих других пунктах, архаистические традиции Кюхельбекера переплетаются с элементами литературной теории немецких Kraft-Genies.) «Слог не везде правильный, но лучше много правильного», отзывается он о «Письмах из Москвы в Нижний-Новгород» И. М. Муравьева-Апостола; «иные называют хорошим слогом тот, который грамматически правилен, свободен от слов обветшалых и не шероховат; но забывают, что этот хороший слог может быть водян, сух, вял, запутан, беден — словом, несносно дурен». [1] Тогда как карамзинисты ориентируют поэзию на прозу, вносят в лирику принцип семантической точности (ср. отзыв Карамзина о стихах Пушкина в «Евгении Онегине»: c'est beau comme de la prose), архаисты стоят за самостоятельное развитие поэтического слова.

Поэзия неизмеримо далека от прозы. Приближающиеся к прозе поэты не заслуживают названия поэтов. Кюхельбекер пишет: «В Поэзии слова есть род, приближающийся к земной обыкновенной жизни, к прозе изображений и чувств; писатели, посвятившие себя этому роду, бывают стихотворцами, но не поэтами; между ними есть таланты, но нет гениев. Они обыкновенно слишком славны между современниками, но умирают в течение веков; таковы были Буало, Поп, Фонтенель, Виланд и почти все предшествовавшие сему последнему и жившие в его молодости немецкие стихотворцы». [2] Требование высоких тем в лирике и удаление из нее прозаических тем влекло

---

[1] «Русская Старина» 1883 г., т. 39, стр. 107. Запись 1833 г.

[2] «Мнемозина», ч. I, стр. 64 — 67. «Отрывки из путешествий по Германии».

за собою выбор лирического жанра. Таким жанром лирики были не послания (вся суть которых и заключалась именно в вводе в поэзию прозаических тем и деталей), не камерная элегия, а ода.

У Кюхельбекера требование высокого искусства последовательно сочеталось с архаистическим направлением. Здесь же объяснение того, что и прозаики-любомудры являются архаистами: высокая проза стремится вслед за высокой поэзией. (Ср.: «Хочешь ли быть хорошим писателем в прозе, пиши стихи», совет И. В. Киреевского.)

Осознав художественное значение «пороков» в высокой лирике, Кюхельбекер так же осознает «неправильности» в средних и комических родах. Он защищает «неправильности» языка Грибоедова против нападок Писарева, Дмитриева и др., требовавших от него «грамматической правильности»: «Но что такое неправильности слога Грибоедова? (Кроме некоторых и то очень редких исключений.) С одной стороны, опущения союзов, сокращения, подразумевания, с другой — плеоназмы, — словом, именно то, чем разговорный язык отличается от книжного. Не Дмитриеву, не Писареву, не Шаховскому и Хмельницкому (за их хорошо написанные сцены), но автору I главы Онегина Грибоедов мог бы сказать то же, что какому-то философу, давнему переселенцу, но все же не афинянину, сказала афинская торговка: «вы иностранцы». — «А почему?» «Вы говорите слишком правильно, у вас нет мнимых неправильностей, тех оборотов и выражений, без которых живой разговорный язык не может обойтись». [1] Таким образом, архаисты сознавали различие между своим «разговорным стилем» и чужим. (Едва ли здесь дело не идет о вводе диалектизмов, к ко-

[1] Р. Ст., 1875 г., т. 14, стр. 85.

торым очень чуток Кюхельбекер, в противоположность комическому вводу варваризмов в I главе Онегина.)

Так же высоко ценит Кюхельбекер стиль Крылова. Запись в дневнике о нем чрезвычайно интересна: «Сегодня ночью я видел во сне Крылова и Пушкина. Крылову я говорил, что он первый поэт России и никак этого не понимает. Потом я доказывал преважно ту же тему Пушкину. Пушкин тут несколько в насмешку назвал и Баратынского. Я на это не согласился; однако, оставался при прежнем мнении. Теперь не во сне скажу, что мы, то есть Грибоедов и я, и даже Пушкин точно обязаны своим слогом Крылову, но слог только форма, роды же, в которых мы писали, гораздо выше басни, а это не безделица».[1] При высокой оценке Крылова (характерна в этом литературном сне позиция Пушкина, слегка насмешливо выставившего Баратынского, как достижение противоположной традиции), Кюхельбекер все же подчеркивает «низость рода», в котором он писал. Он стоит на страже высокой поэзии, и теоретически и практически пытается воскресить оду.

18

Между тем, в 1824 — 1825 гг. вышла «Мнемозина». Альманах произвел сильное впечатление на передовые литературные круги. «Многие смеялись над «Мнемозиною», другие задумывались. Литературные и ученые староверы не понимали, откуда молодые люди берут смелость оспаривать ученые мнения или литературные правила», —

---

[1] Р. Ст., 1891 г., т. 72, стр. 110. Крылов интересовал архаистов не только как стилист, но и стиховыми своими особенностями. «С простотою и веселостью Хемницера соединяет он красоты стихотворения, часто большого достоинства». (Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину, стр. 73. письмо от 1825 г.)

вспоминал современник.[1] Философский тон альманаху давал В. Ф. Одоевский, главным критиком и теоретиком литературы был В. Кюхельбекер. Во II части «Мнемозины» появилась его известная статья «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие (стр. 29 — 44). Статья, помимо положений, развитых в ней, произвела впечатление неслыханно смелым тоном. В русской критике, смелой по отношению к второстепенным величинам и сдержанной, пользующейся условным языком по отношению к установившимся литературным репутациям, появилась статья, в которой автор самостоятельно судил не только Пушкина, Батюшкова, Жуковского, но и Байрона, Шиллера, Горация. Главными пунктами статьи являются: общий вопрос о сущности поэтического творчества, поставленный в форме вопроса о преимуществе одного лирического жанра над другими, и вопрос об истинном романтизме, приводящий к вопросу об иностранных влияниях и народности в поэзии. Кюхельбекер сразу вводит в самую сущность вопроса о «высокой лирике».

«Над событиями ежедневными, над низким языком черни» возвышается одна ода; остальные виды лирики, тематически более низкие, соответственно и менее ценны: «Вольтер сказал, что все роды сочинений хороши, кроме скучного: он не сказал, что все равно хороши. Но Буало, верховный, непреложный законодатель в глазах толпы русских и французских Сен-Моров и Ожеров, объявил:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Есть, однако, варвары, в глазах коих одна отважность предпринять создание эпопеи взвешивает уже все возможные Сонеты, Триолеты, Шарады и, может быть, Баллады».

---

[1] Записки К. Полевого, 1888, стр. 92.

Самая характеристика оды сделана Кюхельбекером в архаических тонах и напоминает Батте и Остолопова. Это риторическое определение дало повод позднее Ушакову, Пушкину и другим возражавшим заключить, что Кюхельбекер говорит о торжественной оде.

Насколько обща и неопределенна положительная часть статьи, настолько живы и значительны нападки на современную лирику, полные явных намеков и реальных примеров. В них Кюхельбекер — талантливый ученик Грибоедова и видный соратник Катенина. [1] «Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости; до бесконечности жуем и пережевываем эту тоску и наперерыв щеголяем своим малодушием в периодических изданиях. Если бы сия грусть не была просто риторическою фигурою,

---

[1] Такие же выпады против элегии Кюхельбекер делает в литературной сатире «Земля Безглавцев» («Мнемозина», ч II, стр. 143 — 151; сатира в излюбленной тогда форме фантастического путешествия «в Аркадию, столицу страны Акефалии», где живут люди без сердца): «Каламбуры, эпиграммы, нежности взапуски бегут... Племя Акардийских Греев и Тибулов особенно велико; они составляют особенный легион. Между тем, элегии одного очень трудно отличить от элегий другого: они все твердят одно и то же; все грустят и тоскуют о том, что дважды два — пять. Эта мысль, конечно, чрезвычайно нова и поразительна; но под их пером уже несколько обветшала. . . как истинный Сын Отечества я порадовался, что наши русские поэты выбрали предмет, который не в пример богаче: с семнадцати лет у нас начинают рассказывать про свою отцветшую молодость; наши стихотворения не обременены ни мыслями, ни чувствами, ни картинами; между тем заключают в себе какую-то неизъяснимую прелесть, непонятную ни для читателей, ни для сочинителей; но всякий не Славенофил, всякий человек со вкусом восхищается ими» (курсив мой. Ю. Т.). Под явным влиянием Кюхельбекера те же мысли повторяет об элегии и Одоевский, в статье «Следствия сатирической статьи» («Мнемозина», ч. III, стр. 128 — 9). Кюхельбекер как мы видели, не сразу стал приверженцем оды; он сам исчерпал сначала элегию. В 1833 г. он занес в дневник: «Стыдно и смешно мне было, когда прочел я в «Сыне Отечества» свою пьесу: «Элегия к Дельвигу». Мне было с небольшим двадцать лет, когда я написал ее, я вышел только что из лицея, еще не жил, а приготовлялся жить; между тем, тема этой рапсодии — отцветшая молодость, разочарование». «Русск. Старина», 1883 г., кн. 7, стр. 114. (Запись от 9 августа 1833 г.)

иной, судя по нашим Чайльдам-Гарольдам, едва вышедшим из пелен, мог бы подумать, что у нас на Руси поэты уже рождаются стариками».

Затем дается пародическое перечисление элегических тем «классиков» (Труд, Нега и т. д.) и «романтиков», причем осмеивается штампованный пейзаж, в котором легко различить элегический пейзаж Жуковского.

«Сила? — где найдем ее в большей части своих мутных, ничего не определяющих, изнеженных, бесцветных произведений? У нас все мечта и призрак, все мнится и кажется и чудится, все только будто бы, как бы, нечто, что-то. Богатство и разнообразие? Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, знаешь все. Чувств у нас уже давно нет: чувство уныния поглотило все прочие. . . Картины везде одни и те же: луна, которая разумеется уныла и бледна, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляют заход солнца, вечерняя заря; изредка длинные тени и привидения, что-то невидимое, что-то неведомое, пошлые иносказания. . . в особенности же туман: туманы над водами, туманы над бором, туман над полями, туман в голове сочинителя».

Давая, таким образом, как бы пародию элегического стиля (в особенности «пейзажа»), Кюхельбекер конкретизирует ее указаниями на Жуковского.

«Жуковский первый у нас стал подражать новейшим немцам, преимущественно Шиллеру. Жуковский и Батюшков на время стали Корифеями наших стихотворцев и особенно той школы, которую ныне выдают нам за романтическую». «Будем благодарны Жуковскому, что он освободил нас из-под ига французской словесности и от управления нами по законам Ла-Гарпова Лицея и Баттеева Курса: но не позволим ни ему, ни

кому другому, если бы он владел и в десятеро большим перед ним дарованием, наложить на нас оковы немецкого или английского владычества».[1]

Столь же живы пародические нападки на послание: «Послание у нас или та же элегия, только в самом невыгодном для нее облачении, или сатирическая замашка, каковы сатиры остряков прозаической памяти Горация, Буало и Попа, или просто письмо в стихах. Трудно не скучать, когда Иван и Сидор напевают нам о своих несчастиях: еще труднее не заснуть, перечитывая, как они иногда в трехстах трехстопных стихах друг другу рассказывают, что, слава богу, здоровы, и страх как жалеют, что так давно не видались! — Уже легче, если по крайней мере ретивый писец вместо того, чтобы начать:

Милостивый Государь

NN

воскликнет:

...... чувствительный Певец
Тебе (и мне) определен бессмертия венец!

а потом ограничится объявлением, что читает Дюмарсе, учится азбуке и логике, никогда не пишет ни семо, ни овамо и желает быть ясным!»[2]

---

[1] Кюхельбекер пародировал монолог «Орлеанской Девы» в переводе Жуковского в своей комедии «Шекспировы Духи» (1825 г.). Пушкин ему выговаривал за эту пародию см. письмо от декабря 1825 г. Переписка, т. I, стр. 315, № 225.

[2] «Мнемозина», ч. II, стр. 33-34. Здесь рассыпаны явные намеки на Батюшкова («Мои Пенаты», послание к Жуковскому и Вяземскому — 316 «трехстопных стихов»), на которого Кюхельбекер затем нападает открыто; на В. Л. Пушкина. Ср. его послание «К В. А. Жуковскому»:

Скажи, любезный друг, какая прибыль в том,
Что, часто я тружусь день целый над стихом?
Что Кондильяка я и Дюмарсе читаю?
Что Логике учусь и ясным быть желаю?
..... Не ставлю я нигде ни семо ни овамо..

(Сочинения В. Л. Пушкина, под ред. Саитова, стр. 70.)

Вместе с тем, подвергая критике элегию и послание, Кюхельбекер говорит о языке карамзинистов: «Из слова (же) русского, богатого, и мощного силятся извлечь небольшой, благопристойный, приторный, искусственно тощий, приспособленный для немногих язык, un petit jargon de coterie. Без пощады изгоняют из него все речения и обороты Славянские и обогащают архитравами, колоннами, баронами, траурами, Германизмами, Галицизмами и Барбаризмами». [1]

Из остальных положений статьи упомянем только о характеристиках поэтов, пользовавшихся наибольшим влянием на русскую литературу и о призыве к изучению восточных литератур. [2] Характеристики эти вызвали всеобщее недоумение, некоторый испуг и больше всего способствовали резкости возникшей затем полемики: «Обыкновенно ставят на одну доску: Словесности Греческую и Латинскую, Английскую и Немецкую, великого Гёте и недозрелого Шиллера; исполина между исполинами Гомера и — ученика его Виргилия; роскошного, громкого Пиндара и — прозаического стихотворителя Горация; достойного наследника древних трагиков Расина и — Вольтера, который чужд был истинной поэзии; огромного Шекспира и — однообразного Байрона».

Центральным пунктом статьи является вопрос о самобытности поэзии. Самым тяжелым грехом русской поэзии

---

[1] «Для немногих» — намек на придворное издание Жуковского «Для немногих» (1817 г.); курсив автора; в упоминании об «архитравах колоннах» — может быть намек на известную обмолвку Вяземского о «барельефах» в статье об Озерове, подхваченную в свое время Катениным — см. «Письма Кат. к Бахтину», стр. 171.

[2] В особенности, любопытно указание на восточную литературу, на Гафиса, Саади, Джами, «которые ждут русского читателя». Здесь, отчасти, сказалось на Кюхельбекере влияние Гёте (West-Östliche Divan); подробный конспект прозаического аппарата этой книги сохранился в черновой тетради Кюхельбекера (хранится в Пушкинском доме при Акад. наук СССР). Не обошлось здесь, вероятно, и без прямого влияния Грибоедова.

*

Кюхельбекер считает неразборчивое подражание иноземным образцам. Соглашаясь с тем, что «влияние Немецкой словесности было для нас не без пользы, так, напр., влиянию оной обязаны мы, что теперь пишем не одними Александрийскими и четырехстопными ямбическими и хореическими стихами», указывая, что уже если подражать, то для подражания есть более достойные образцы, чем те, которым подражали до сих пор, Кюхельбекер, однако, считает синонимами понятия «романтизм» и «народность». (Понятно поэтому, что Пушкин, для которого вопрос о романтизме сочетался, главным образом, с вопросам о новых поэтических жанрах, и который был против статических определений романтизма, говорил, что о романтизме «даже Кюхельбекер врет».) Главные недостатки Жуковского и Батюшкова Кюхельбекер видит в их подражательности и называет их мнимыми романтиками.

В статье неоднократно упоминается Пушкин. Так, Кюхельбекер утверждает, что «печатью народности ознаменованы какие-нибудь 80 стихов в Светлане и в Послании к Воейкову Жуковского, мелкие стихотворения Катенина и два или три места в Руслане и Людмиле Пушкина», но тут же дает строгий отзыв о «Кавказском Пленнике» и элегиях Пушкина, в которых даны «слабые и недорисованные», «безымянные, отжившие для всего брюзги», скопированные с Чайльд-Гарольда.

Кончает Кюхельбекер обращением, которое всю статью адресует непосредственно к Пушкину: «Станем надеяться, что, наконец, наши Писатели, из коих особенно некоторые молодые одарены прямым талантом, сбросят с себя поносные цепи немецкие и захотят быть русскими. Здесь особенно имею в виду А. Пушкина, которого Поэмы, особенно первая, подают великие надежды».

19

Многое, высказанное в статье, носилось в воздухе: и толки о народности, и нападки на направление, которое дал русской лирике Жуковский; самые характеристики Шиллера, Байрона, Горация, столь смелые в устах русского критика, были новы только в устах русского: так, А. И. Тургенев указал, что эпитет «недозрелый» был дан Шиллеру Тиком, [1] так, эпитет «прозаического» дан Горацию уже в «Эстетике» Бутервека (изд. 1808 г.), изучавшейся в лицее, и т. д. Самая проповедь оды была в значительной степени подготовлена наличием архаистической теории.

И, все-таки, статья была нова резкостью суждений, независимостью тона. Вскоре завязалась полемика, вначале вялая. Мы обойдем молчанием выпады Воейкова в «Новостях Литературы» и вялые возражения П. Л. Яковлева в «Благонамеренном». Полемика разгорелась, главным образом, между Кюхельбекером и Булгариным и была вызвана самим Кюхельбекером. Критика Булгарина была вначале благожелательна; он встретил первую часть «Мнемозины» решительными комплиментами, [2] и в своей полемике против статьи не пошел дальше самых общих возражений. Они сводились к нескольким несложным пунктам. Во-первых, Булгарин протестовал против «требования г. Сочинителя, чтобы все наши поэты сдела-

---

[1] Ост. Арх., т. III, стр. 69. Эта характеристика принялась в литературе. Ср. Вяземский, «Деревня», 1827 г. (обращение к Шиллеру):

Влечешь ли ты и нас в междоусобный бой
Незрелых помыслов.

Ср. также Катенина: «Чему дивятся в уродливых произведениях недозрелого Шиллера». («Письма к Н. И. Бахтину», стр. 143, от 1829 г.)

[2] Лит. Листки, 1824, №№ 5 и 15.

лись лириками и воспевали одну славу народную»; во-вторых, он протестовал против обвинений Кюхельбекера, относящихся к первостепенным поэтам, и целиком переносил их на поэтов второстепенных и подражателей; далее, он возражал против характеристик Шиллера, Горация, Байрона. [1] Кончил он статью в очень сочувственном тоне. Объясняется это, должно быть, авторитетом Грибоедова.

Более того, Булгарин даже проводит в следующем номере «Литературных Листков» те же идеи. В его статье «Литературные Призраки», написанной в драматической форме (обычной для критического фельетона того времени и в особенности характерной для Булгарина), Архип Фаддеевич — лицо, представляющее автора, — в разговорах с литераторами Талантиным, Лентяевым, Неучинским, Фиялкиным и Борькиным нападает на современные элегии и затем, повторяя Кюхельбекера, дает совет обратиться к восточным литературам, которые «тем занимательнее для русских, что мы имели с древних времен сношения с жителями оного». [2]

---

[1] В особенности должен был задеть «просветителя» Булгарина эпитет Горация «прозаический»: в 1821 году вышли переводы Булгарина из Горация, сплагиированные им, впрочем.

[2] См. «Литературные Листки», 1824 г., № 15, стр. 77: «ваши Элегии, почтенные господа, выбранные по стишку из французских стихотворцев, похожи на французскую фарсу «Отчаяние Жокриса», или на жалобы мальчика, поставленного в угол за шалость». («Литерат. Листки», 1824 г., № 16, стр. 103). С булгаринским пассажем о восточной литературе ср. у Кюхельбекера: «Россия по самому своему географическому положению могла бы присвоить себе все сокровища ума Европы и Азии» («Мнемозина», ч. II, стр. 42). Под именем Талантина, в уста которого вложены все эти слова, Булгарин вывел Грибоедова; Грибоедов, как известно, ответил на это письмом, в котором отказывался от дружбы с ним, с Булгариным, за рекламный тон статьи, а, может быть, и за вульгаризацию его взглядов. (См. Грибоедов, Шляпкин, т. I, стр. 192—193; 370—376.) Из этого можно заключить, насколько литературные взгляды Кюхельбекера были тесно связаны со взглядами Грибоедова и служили выражением общих взглядов архаистов.

Но Кюхельбекер желал не полувозражений, а настоящей журнальной полемики; кроме того, он вовсе не желал видеть Булгарина, принадлежавшего к «просветительному» поколению русской журналистики и стремившегося играть в Петербурге роль русского Николаи, в числе восприемников его литературных идей. В III части «Мнемозины» он поместил полемический «Разговор с Ф. В. Булгариным»; эта статья написана в форме драматического диалога, пародирующей обычную для Булгарина форму критических фельетонов; пародия достигнута тем, что действующим лицом диалога является сам Булгарин под своей фамилией. Статья эта представляет дальнейшее развитие и углубление положений, легших в основу первой, особенно в части, касающейся характеристик Шиллера, Байрона и др.; на упреки Булгарина в том, что Кюхельбекер всем видам поэзии предпочитает одну лирику, Кюхельбекер отвечает: «Мне никогда в голову не приходило предпочесть Эпической или Драматической Поэзии ни Оду, ни вообще Поэзию лирическую»; он подчеркивает, что вовсе не стремится к полному уничтожению элегии и послания, а только видит в них второстепенный жанр «Я только сетую, что элегия и послание совершенно согнали с Русского Парнасса Оду; в Оде признаю высший жанр поэзии, нежели в элегии и послании».

Здесь же была помещена резкая статья Одоевского: «Прибавление к разговору с Ф. В. Булгариным». «Мнемозина» вызывала на бой. Вскоре журнал Булгарина занял непримиримую полемическую позицию по отношению к Кюхельбекеру и, в особенности, к Одоевскому.

В № 21 и 22 «Литературных Листков» появилась статья, резкая и содержательная. Автор (подписавшийся — ий — ов, Василий Ушаков) спорит против основных положений Кюхельбекера: «Правда, что не все роды равно хороши, но нельзя не признать, что кроме скучного, все

хороши. Есть также люди, которые утверждают, что Буало сказал правду, что известный сонет Дебаро действительно стоит Шапеленевой поэмы; что элегия «Умирающий Тасс», состоящая из 150 стихов, лучше длинной Россияды, что отважность предпринять создание такой эпопеи, каковы Освобожденная Москва или Петрияда, не взвешивает даже ни одной Шарады из Дамского Журнала, и, наконец, что толпе русских простительнее считать законодателем Буало, нежели г. Кюхельбекера». Указание на причины, способствовавшие упадку словесности, дало возможность Ушакову задеть Кюхельбекера и Одоевского, как представителей нового направления. Одну из причин этого упадка он усматривает в том, что «раболепные приверженцы Феории. . . налагают тяжкие оковы на гений. Сердце их делается нечувствительным к изящному; они не пленяются им, но хладнокровно поверяют по масштабу Эстетики. Попадается ли им новое хорошее стихотворение, они не восхищаются его достоинствами, но, по словам почтенного издателя Сына Отечества, вытаскивают из него стих за стихом и анатомят перочинным ножиком». Желая стать на почву фактов, Ушаков пробует выяснить, о какого рода одах говорит Кюхельбекер, и приходит к заключению, что Кюхельбекер советует писать торжественные оды, что дает ему повод вспомнить «Чужой толк» Дмитриева.

Этою статьею, собственно, и заканчивается серьезная литературная полемика. Остальные статьи: объяснение с Кюхельбекером и Одоевским обидевшегося Булгарина и ответы — ничего существенно нового не вносят. Новое вносит уже живое обсуждение, в котором принимают участие руководящие литературные круги.

В этих кругах статья Кюхельбекера вызвала разноречивые отзывы. Решительным его противником оказался А. И. Тургенев. «Кюхельбекера читал с досадою. . . Давно

такого враля не бывало», — писал он Вяземскому».[1] Решительным сторонником Кюхельбекера оказался Баратынский. «С истинным удовольствием читал разговор твой с Булгариным. . . Вот как должно писать комические статьи. Мнения твои мне кажутся неоспоримо справедливыми». К лету 1824 г. относится стихотворение Баратынского «Богдановичу», где Жуковский упрекается в том, что к Музам русских поэтов пристала немецкая хандра, Рылеев пишет Пушкину о «пагубном влиянии Жуковского на дух нашей словесности: мистицизм. . . мечтательность, неопределенность и какая-то туманность растлили многих и многим зла наделали». [2] Впрочем, это не значило, что Баратынский отказался от элегий; во второй половине 1824 г. Дельвиг писал Кюхельбекеру: «Плетнев и Баратынский целуют тебя и уверяют, что они все те же, что и были: любят своего милого Вильгельма и тихонько пописывают элегии». Повидимому, согласие Баратынского с Кюхельбекером не распространялось на вопрос об оде. Неодобрительно, но несколько неуверенно и выжидательно отнесся к статье Вяземский. «Читал ли ты Кюхельбекериаду во второй «Мнемозине»? — писал он А. И. Тургеневу. — Я говорю, что это упоение пивное, тяжелое. Каково отделал он Жуковского и Батюшкова, да и Горация, да и Байрона, да и Шиллера? Чтобы врать, как он врет, нужно иметь язык звонкий, речистый, прыткий, а уж нет ничего хуже, как мямлить, картавить и заикаться во вранье: даешь время слушателям одуматься и надуматься, что ты дурак». То же самое повторил он и в обращении к Пушкину «Пушкину поклон. . . Что говорит он о горячке Кюхельбекера? Я говорю, что это

---

[1] Ост. Арх., III, стр. 69.

[2] II часть «Мнемозины» вышла весной (цензурное разрешение подписано 14 апреля 1824 г.) и здесь можно усмотреть прямую связь между стихотворением Баратынского и статьею Кюхельбекера.

пивная хмель, тяжелая, скучная. Добро бы уж взять на шампанском, по нашему, то — бьют искры и брызжет»! [1]

На Пушкина, однако, горячка Кюхельбекера произвела более серьезное и глубокое впечатление.

20

Пушкин был глубоко задет статьей. Многое в ней не было для него неожиданным. Еще в 1822 г., в заметке, носящей теперь название «О слоге», он писал о стихах: «. . . не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно; с воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко не подвинется». [2]

Подобно Кюхельбекеру, Пушкин по наплыву элегий предвидел близкий поворот в лирике. После статьи Кюхельбекера он осознал это еще более. В конце 1824 г. он писал в предисловии к первой песне «Евгения Онегина», цитируя Кюхельбекера: «Станут осуждать. . . некоторые строфы, писанные в утомительном роде новейших элегий, в коих чувство уныния поглотило все прочие».

Уже к 1825 г. относится стихотворение «Соловей и Кукушка», где соловью, разнообразному певцу, противополагается подражательница-кукушка:

Хоть убежать! Избавь нас, боже,
От элегических куку.

И Пушкин не уставал размышлять о выходе из тупика. Здесь особое значение приобретает вопрос о «высоком искусстве», связанный для Пушкина со статьей Кюхельбе-

---

[1] Ост. Арх., V, стр. 31 — 32.

[2] Сочинения Пушкина, под ред. П. О. Морозова, т. VI, стр. 411. Ср. статью Кюхельбекера: «Все мы в запуски тоскуем о своей погибшей молодости; до бесконечности жуем и пережевываем эту тоску и наперерыв щеголяем своим малодушием в периодических изданиях». («Мнемозина», II, стр. 37.)

кера. Этот вопрос оказался чрезвычайно важным для Пушкина. До конца своей литературной деятельности он не устает его пересматривать, иногда колеблясь между двумя противоположными ответами.

Среди напечатанных в 1828 г. в «Северных Цветах» «Отрывков из писем, мыслей и замечаний», писаных Пушкиным в разное время, имеются два отрывка, которые несомненно представляют собою заметки по поводу (и, может быть, первоначально при чтении) статьи Кюхельбекера.

Напомню соответствующий отрывок статьи: «Вольтер сказал, что все роды сочинений хороши, кроме скучных: но он не сказал, что все равно хороши. Но Буало, верховный, непреложный законодатель в глазах толпы Русских и Французских Сен-Моров и Ожеров, объявил:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Есть, однако же, варвары, в глазах коих одна отважность предпринять создание эпопеи взвешивает уже всевозможные Сонеты, Триолеты, Шарады и, может быть, Баллады».

Два, рядом стоящие, «Отрывка» Пушкина касаются обеих цитат:

Un sonnet sans défaut vaut seul un poème.

Хорошая эпиграмма лучше плохой трагедии... Что это значит? Можно ли сказать, что хороший завтрак лучше дурной погоды?

Tous les genres sont bons, hors les genres ennuyeux.

Хорошо было сказать это в первый раз; но как можно важно повторять столь великую истину? Эта шутка Вольтера служит основанием поверхностной критики литера-

турных скептиков,[1] но скептицизм, во всяком случае, есть только первый шаг умствования. Впрочем, некто заметил, что и Вольтер не сказал: également bons». (Курсив всюду мой. Ю. Т.)

Таким образом, Кюхельбекер здесь хотя и не назван (по понятным тогда причинам), но совершенно определенно указан.

Кроме того, из заметок при чтении его статьи взята еще: «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных» Заметка извлечена из более обширной общей заметки «О вдохновении».

В двух приведенных отрывках наблюдается любопытное колебание: в первом Пушкин находит неправильной, невозможной самую постановку вопроса о преобладающей ценности литературных жанров; во втором он явно склоняется к противоположному мнению, ссылаясь при этом на Кюхельбекера.[2]

Это колебание характерно для Пушкина. Борясь за свободу выбора тем против «высокого искусства», Пушкин, однако, отчетливо сознает важность вопроса о срав-

---

[1] Ср. многочисленные применения цитаты у поверхностной или беспринципной критики (Булгарин о I гл. «Евгения Онегина», Бестужев в письме к Пушкину о «Евгении Онегине» и т. д.).

[2] Вероятно к Дельвигу относится другой отрывок: «Один из наших поэтов говорил гордо: «Пускай в стихах моих найдется бессмыслица, за то уж прозы не найдется». Ср. «Старую записную книжку» Вяземского: «Дельвиг говаривал с благородною гордостью: «Могу написать глупость, но прозаического стиха никогда не напишу» (Соч. Вяземского, т. VIII, стр. 30). Резкое теоретическое разграничение прозы и поэзии есть и у Кюхельбекера (см. выше), оно так же как и противоположные положения карамзинистов, касалось по существу прозы и поэзии, как семантических систем. Выпады против «бессмыслицы» архаистов и, в частности, Кюхельбекера в этом смысле соответствуют борьбе Сумарокова против «бессмыслиц» поэтического языка Ломоносова. Характерно, что Пушкин в этом отрывке совершенно изжил прямолинейное карамзинистское отношение к «бессмыслице».

нительной ценности жанров и протестует против поверхностного, наплевательского отношения к этому вопросу.

25 января 1825 г. он пишет Рылееву: «Бестужев пишет мне много об (Онегине) — скажи ему, что он не прав: ужели хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии? Куда же денутся сатиры и комедии? следственно должно будет уничтожить и Orlando Furioso, и Гудибраса, и Pucelle, и Вер-Вера, и Ренике-фукс, и лучшую часть Душеньки, и сказки Лафонтена и басни Крылова etc. etc. etc. etc. etc. Это немного строго. Картины светской жизни также входят в область поэзии». Еще резче отзывается он в письме к Вяземскому (одновременно написанном): «Да ты один можешь ввести и усовершенствовать этот род стихотворения («эпиграмматические сказки»). Руссо в нем образец, и его пахабные эпиграммы стократ выше од и гимнов».

Пушкину возражают А. Бестужев и Рылеев. Первый пишет: «Слова Буало, будто хороший куплетец лучше иной поэмы нигде уже ныне не находят верующих, ибо Рубан, бесталанный Рубан, написал несколько хороших стихов, но читаемую поэму напишет не всякий. Проговориться — не значит говорить, блеснуть можно и не горя». Одновременно пишет то же самое Рылеев: «Мнение Байрона, тобой приведенное, несправедливо. Поэт, описавший колоду карт лучше, нежели другой деревья, невсегда выше своего соперника». [1]

Пушкин по этому поводу очень решительно отзывается в письме к брату.: «У вас ересь. Говорят, что в стихах, — стихи не главное. Что же главное? Проза? Должно заранее истребить это гонением, кнутом, кольями, песнями на голос: Один сижу во компании и тому под».

---

[1] Переписка, т. I, стр. 168. В 1825 г. Рылеев напечатал в «Сыне От.» статью: «Несколько мыслей о поэзии», в которой вслед за Кюхельбекером провозглашал лозунг «высокой поэзии».

Решительный ответ возродителю старой оды, другу своему Кюхельбекеру Пушкин дает в Оде его сиятельству графу Хвостову» написанной в том же самом 1825 году.

21

«Ода его сиятельству графу Д. И. Хвостову, с примечаниями автора» является одной из интереснейших комических пародий Пушкина. Многое в ней представляется, однако, загадочным и спорным.

Ода написана в 1825 г. В ней отмечалось всеми комментаторами — пародируются «оды» гр. Д. И. Хвостова. Действительно, кой-какие частности напоминают Хвостова. Передан, напр., характер «примечаний» графомана одописца. Ср. хотя бы следующие его примечания: «Позднее взывание к Музе было написано в селе Слободке, которого живописательное местоположение на речке Кубре внушило автору начать Дидактическое сочинение Романтическою картиною» [1] или: «Переводчик Илиады есть муж, богатый просвещением. Сверх глубокого его знания древней и новой словесности, он обилует мыслями, соединенными с тонким вкусом» [2] или: «Вельможа, озаряся Фебом, последующие стихи относятся к учреждению Министерств» [3] и т. д. Но подобные же примечания мы встретим и у многих других одописцев. И некоторые соображения не позволяют признать исчерпывающим следующий комментарий Льва Поливанова, потом почти дословно переписанный П. О. Морозовым в его издании Пушкина, равно как и в издании академическом: «эта ода есть пародия на подобные произведения гр. Хвостова и других сочинителей высокопарных

---

[1] Полное собрание стихотворений Графа Д. И. Хвостова, С. Петербург, 1829, т. I, стр. 252 (примечание к стих. «Позднее взывание к Музе». 1822).

[2] Там же, т. II, стр. 205.

[3] Там же, т. I, стр. 293.

од. . . Пушкин удачно пародирует стариков своего времени. . . Но высшей степени комизма пародия достигает в самом содержании. Уже одна мысль — призвать гр. Димитрия Ивановича занять место похищенного смертью Байрона, как защитника угнетенных греков при их восстании, должна была вызывать неудержимый смех у современных читателей». [1]

Прежде всего, какую роль играет здесь имя гр. Хвостова? Чем вызвал мастерскую пародию Пушкина всеми осмеиваемый эпигон-одописец?

Правда, около этого времени несколько оживилась его деятельность, и вместе с тем оживились обычные насмешки над ним; так, в «Благонамеренном» за 1824 г. (ч. 25, № 6, стр. 430) была напечатана его анекдотическая «Надпись месту рождения великого Ломоносова», [2] тогда же появились его стихи «Майское гулянье в Екатерингофе 1824 г.», [3] а в начале 1825 г. «Послание к N. N. о наводнении Петрополя, бывшем 1824 г., ноября 7». [4]

Тогда же начинаются неизбежные эпиграммы и легкие пародии. Кн. Вяземский пишет «На трагедию графа Хвостова, издающуюся с портретом актрисы Колосовой»:

Подобный жребий для поэта
И для красавицы готов:
Стихи отводят от портрета,
Портрет отводит от стихов. [5]

---

[1] Соч. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики, изд. Л. Поливанова, стр. 75 — 76.

[2] Остафьевский Архив, т. III, стр. 26. Письмо А. Тургенева кн. Вяземскому: «Соловей-Хвостов недавно воспел Ломоносова следующим стихом:

В болоте родился великий Ломоносов».

[3] См. отзыв Тургенева в письме к кн. Вяземскому, Остафьевский архив, т. III, стр. 40.

[4] См. отзыв Пушкина в письме к кн. Вяземскому от 28 янв. 1825 г. (Переписка, т. I, стр. 171), Медный Всадник (Морозов, IV, 258) и Тургенева в письме к кн. Вяземскому, Остафьевский архив, т. III, стр. 96.

[5] Остафьевский архив, т. III, стр. 83.

Он же пародирует чрезмерно почтительную «Надпись к портрету гр. Д. И. Хвостова», появившуюся в «Дамском Журнале»:

Хвостов на Пинде — соловей,
В Сенате — истины блюститель,
В семействе — гений-покровитель
И нежный всюду друг людей.—

сначала заменив слово «людей» словом «ушей», а затем и окончательно переделав:

«Хвостов на Пинде — соловей,
Но только соловей-разбойник,
В Сенате он живой покойник,
И дух нечистый средь людей», [1]

При этом оказалось, что А. И. Тургенев, Жуковский и Алексей Перовский также пародировали этот «катрень графа Хвостова». [2]

Но все же Хвостов к 1825 г. оставался предметом домашнего употребления у старших, большой и мастерской пародии Пушкина он не заслуживал. [3]

Да и пушкинская «Ода графу Хвостову» пародирует не только и не столько Хвостова, сколько одописцев вообще, причем в список их вошли не только представители старой оды, как Петров и Дмитриев, но и такой современный поэт, как Кюхельбекер. Таким образом, «Ода графу Хвостову» является как бы «Revue des Bevues», о которой Пушкин мечтал еще в 1823 г.; [4] при этом либо Пушкин пародировал не только Хвостова, но и пере-

---

[1] Остафьевский архив, т. III, стр. 109 и 472.
[2] Там же, т. III стр. 112.
[3] «Вошло в обыкновение, чтобы все молодые писатели об него оттачивали перо свое, и без эпиграммы на Хвостова как будто нельзя было вступить в литературное сословие; входя в лета, уступали его новым пришельцам на парнас, и таким образом целый век молодым ребятам служил он потехой», Вигель, Записки, М. 91 г., ч. I, стр. 145.
[4] Переписка Пушкина, изд. Ак. Наук, т. I, стр. 63.

численных авторов, либо Хвостов был только полемическим именем, средством шаржа, а пародия была направлена по существу не против него. Но и это не уяснит нам того обстоятельства, почему Пушкин в 1825 году удостаивает такой длинной и мастерской пародии старинную оду и почему сплетает с именем Петрова имя Кюхельбекера.

Не могу также согласиться со Львом Поливановым и относительно сюжета «Оды»; комизм его вне сомнений, но сам он загадочен. В сущности, сюжетная схема «Оды» — смерть Байрона. Если принять во внимание впечатление, произведенное этим событием, то нужно предположить, что к сочетанию имени Байрона с именем Хвостова и к тому обстоятельству, что оно служит сюжетом пародии, у читателей того времени был какой-то ключ.

Начнем с последнего. Байрон умер 7 апреля 1824 г. Получив известие о его смерти, Пушкин писал кн. Вяземскому в июне 1824 г.: «Тебе грустно по Байрону, а я так рад его смерти, как высокому предмету для поэзии». [1] Между тем, все ждут поэтических откликов на событие. Вяземский пишет жене: «Кланяйся Пушкину и заставь тотчас писать на смерть Байрона, а то и денег не дам».[2] Он же пишет Тургеневу: «Завидую певцам, которые достойно воспоют его кончину. Вот случай Жуковскому! Если он им не воспользуется, то дело кончено: знать, пламенник его погас. Греция древняя, Греция наших дней и Байрон мертвый — это океан поэзии! Надеюсь и на Пушкина;» [3] «Неужели Жуковский не воспоет Байрона? Какого же еще ждать ему вдохновения? Эта смерть, как солнце, должна ударить в гений его окаменевший и про-

[1] Переписка, изд. Ак. Наук, т. I, стр. 118.

[2] Остафьевский архив, т. V, стр. 11. Письмо от 16 июня 1824 г.

[3] Там же, т. III, стр. 48, 49. Письмо от 26 мая 1824 г.

будить в нем спящие звуки!». [1] Таким образом, смерть Байрона явилась темою для лирических состязаний, «высоким предметом» для торжественной лирики. Вскоре начинается приток произведений, посвященных смерти Байрона. [2]

В числе их были: стихотворение Пушкина «К Морю», с обращением к Байрону, появившееся во II части альманаха «Мнемозина», стихотворение Кюхельбекера «Смерть Байрона», напечатанное в III части «Мнемозины» (и затем изданное отдельно) и стихотворение Рылеева «На смерть Байрона». [3]

В стихотворении Кюхельбекера имя Байрона связано с именем Пушкина: Пушкину, сидящему на крутизне над морем (лирическое действие развертывается в «стране Назонова изгнанья»), является тень Байрона.

Стихотворение представляет собою каноническую оду, с явным соблюдением архаического державинского стиля.

Начинается она с экспозиции — картины вечера:

За небосклон скатило шар,
Златое, дневное светило
И твердь и море воспалило;
По рощам разлился пожар;
Зажженное зыбей зерцало,
Алмаз огромный, трепетало.

Пятая и шестая строфы вводят основной мотив: [4]

И кто же в сей священный час
Один не мыслит о покое?

---

[1] Остафьевский архив, т. III, стр. 54. Письмо от 11 июня 1824 г.

[2] *Алексей Веселовский*, «Западное влияние в новой русской литературе», 1906 г., стр. 159, примечание.

[3] Напечатано только в 1828 г. в «Альбоме Северных Муз»; см. также статью *В. Якушкина*: «Из истории литературы 20-х годов. Новые материалы для биографии К. Ф. Рылеева», «Вестник Европы», 1888 г. № 12, стр. 59.

[4] В черновой рукописи Кюхельбекера (Пушкинский Дом) стихотворение начиналось прямо с 6 строфы, остальное прибавлено после.

Один в безмолвие ночное,
В прозрачный сумрак погружась,
Над морем и под звездным хором
Блуждает вдохновенным взором?

Певец, любимец Россиян,
В стране Назонова изгнанья,
Немым восторгом обуян.
С очами, полными мечтанья,
Сидит на крутизне один;
У ног его шумит Евксин.

Только в одиннадцатой и двенадцатой строфах дается дальнейшее развитие мотива:

Тогда — (но страх объял меня!
Бледнею, трепещу, рыдаю;
Подавлен скорбию, стеня,
Испуган, лиру покидаю!)
Я вижу — сладостный певец
Во прах повергнул свой венец.

Видения, «возвещающие Певцу Руслана и Людмилы о смерти Байрона, суть олицетворенные произведения последнего». Это место «Оды» особенно архаично, как по аллегорической основе, так и по языку и стилю:

Он зрит: от дальних стран полдневных,
Где возвышался Фебов храм,
Весь в пламени, среди вихрей гневных,
По мрачным тяжким облакам
Шагает призрак Исполина;
Под ним сверкает вод равнина!
Он слышит: с горной высоты
Глагол раздался чародея!
Волшебный зов, над миром вея,
Созданья пламенной мечты
В лице и тело облекает;
От Стикса мертвых вызывает!

Пушкину предстают сначала видения героев Байрона:

. . . Зловещий Дант, страдалец Тасс
Исходят из подземной сени;

*

Гяур воздвигся, встал Манфред. . .
. . Стрясая с веждей смертный сон,
Встал из бездонного вертепа
Неистовый ездок Мазепа. . .

Здесь находим один из классических примеров «сопряжений далековатых идей» в оде, — пример столь часто осмеиваемой «бессмыслицы»:

Главу свою находит Дож
Бессмертную и в гробном прахе;
Он жив погибнувший на плахе;
Отец народа, страх Вельмож;
И вновь за честь злосчастный мститель
Идет в бесчестную обитель.

Видение тени Байрона, предстающее вслед за его героями, написано с соблюдением канонической смелости:

Я зрю блестящее виденье:
Горе парящий великан
Раздвигнул пред собой туман!
Сколь дерзостно его теченье!
Он строг, величествен и дик!
Как полный месяц, бледный лик.

Оде были предпосланы примечания, в виде предисловия (Кюхельбекер находил, что «выноски, полезные, даже необходимые в сочинении ученом, вовсе неудобны в произведениях стихотворных, ибо совершенно развлекают внимание»).

Примечания эти также писаны нарочито архаическим стилем: «По сей причине мы в настоящем случае вынуждаем объявить тем из наших читателей, которым поэт Байрон известен только по слуху, что видения, возвещающие Певцу Руслана и Людмилы о смерти Байрона, суть олицетворенные произведения последнего, каковы: Дант (см. «Пророчества Данта»), Гяур, Манфред, Тасс (в «Сетовании Тасса»), Мазепа».

Стихи:

Главу свою находит Дож
Бессмертную и в гробном прахе.

также требуют пояснения: предмет Байроновой трагедии: Д о ж, почерпнут из «Истории Венеции средних веков» «Соловей» назван здесь любовником роз в подражание «Восточным Поэтам» и т. д. [1]

Стихотворение Рылеева «На смерть Байрона», не архаичное по языку и стилю, по конструкции представляло собою каноническую оду.

Рядом с ними пушкинское «К морю» со строфами, посвященными Байрону, было как бы намеренным уклонением от одического канона.

В «Оде графу Хвостову» Пушкин хотя и не дал прямой пародии Кюхельбекеровой Оды, но подчеркнул его адрес; [2] в первых же строках он пародирует выражение из другого его произведения:

. . . Кровь Эллады
И резво скачет и кипит,

причем ко второй строке (резво скачет) Пушкин делает примечание: «Слово, употребленное весьма счастливо Вильгельмом Карловичем Кюхельбекером в стихотворном его письме к г. Грибоедову».

Здесь Пушкин имеет в виду послание Кюхельбекера «Грибоедову», где имеется следующая строфа:

Но ты, — ты возлетишь над песнями толпы!
Певец, тебе даны рукой Судьбы
Душа живая, пламень чувства,
Веселье тихое и светлая любовь,

---

[1] Все выписки из «Мнемозины», ч. III, 1824, стр. 189 — 199.

[2] Здесь можно говорить только о некотором лексическом сходстве, впрочем, не идущем дальше общих качеств архаического стиля; сходны также фигуры «аллегория»: Вражда и Зависть, Дети Ночи (Кюхельбекер); Феб, Игры, Смехи, Вакх, Харон (Пушкин); но и это не выходит из пределов самого общего характера стиля.

Святые таинства высокого искусства
И р е з в о с к а ч у щ а я к р о в ь![1]

Пушкин пародически подчеркнул здесь выражение Кюхельбекера, изменив конструкцию причастия, воспринимавшуюся в ряде прилагательных, в глагол, и обострив, таким образом, алогизм эпитета; эпитет «резвоскачущая кровь» примыкает к излюбленным архаистами сложным эпитетам (ввод которых был отчасти мотивирован «гомеровским» колоритом: высокотвердынный, медно-

---

[1] Даю текст по рукописи Кюхельбекера из архива А. А. Краевского (Публичная Библиотека). Стихотворение было напечатано в «Московском Телеграфе» за 1825 г., ч. I, № 2, стр. 118—119, с незначительными вариантами и с пропуском (должно быть, по цензурным соображениям) слов «Святые таинства», что делало стих бессмысленным.

То обстоятельство, что Пушкин пародирует в «Оде» выражение Кюхельбекера, было поставлено во главу угла при датировке стихотворения (см. Л. Майков, Материалы, стр. 250—252; П. Морозов, т. II, стр. 360, изд. 1903; изд. Ак. Наук, т. IV, примечание стр. 27; Н. Лернер, «Труды и дни», изд. II, стр. 451); на основании того, что стихотворение Кюхельбекера появилось в печати в 1825 г., к этому году относят и стихотворение Пушкина. Между тем, очевидно, нельзя исходить из этого шаткого основания: стихотворение Кюхельбекера и в печати и в его черновой тетради (Архив В. Гаевского, Пушкинский Дом) имеет помету: Тифлис — 1821. Несомненно, Пушкин мог быть знаком с этим произведением значительно ранее; некоторые соображения в пользу этого имеются. В исходе (?) 1822 г. Дельвиг пишет Кюхельбекеру: «Ты страшно виноват перед Пушкиным. Он поминутно о тебе заботится. Я е м у д о с т а в и л т в о ю «Г р е ч е с к у ю О д у», «П о с л а н и е Г р и б о е д о в у и Е р м о л о в у»... (Дельвиг, ред. В. Майкова, стр. 150); между тем, Пушкин пишет в сентябре 1822 г. брату: «Читал стихи и прозу Кюхельбекера. Что за чудак! Только в его голову могла войти жидовская мысль воспевать Грецию, Грецию, где все дышит мифологией и героизмом, славянорусскими стихами, целиком взятыми из Иеремия... Ода к Ермолову лучше, но стих:

Так пел в Суворова влюблен Державин

слишком уж Греческий. С т и х и к Г р и б о е д о в у достойны поэта, некогда написавшего «Страх при звоне меди заставляет народ, устрашенный толпами, стремиться в храм священный»... и т. д. Здесь Пушкин имеет в виду, очевидно, не «Олимпийские игры» Кюхельбекера, как полагает П. О. Морозов (VIII, стр. 426), а Оду Кюхельбекера «Глагол Господень был ко мне», потому что из «греческих» стихотворений его только оно вполне подходит под харак-

бронный, бурноногий и т. д.); [1] эти эпитеты были существенной принадлежностью архаистического стиля; от Ломоносова и Державина они перешли к шишковцам (Шихматов, Бобров); еще Панкратий Сумароков осмеивал их как стиль «пиндарщины» в своей «Оде в громко-нежно-нелепо-новом вкусе»:

Сафиро-храбро-мудро-пегий,
Лазурно-бурный конь, Пегас!

Против этих эпитетов высказывался Карамзин: «Авторы или переводчики наших духовных книг образовали язык их совершенно по греческому, наставили везде предлогов, растянули, соединили многие слова, и сею химическою операциею изменили первобытную чистоту древнего славянского». [2]

Выражение Кюхельбекера было сразу подхвачено критикой. Так в «Благонамеренном» (1825 г., № 12, стр. 440 — 441), в статье «Дело от безделья или краткие замечания на современные журналы», о послании «К Грибоедову»

теристику «славянорусских стихов, взятых из Иеремии»; «К Грибоедову», очень вероятно, и есть пародированное Пушкиным в «Оде Хвостову» произведение; упомянем, что беловая рукопись Кюхельбекера (архив Краевского, П. Б.) содержит как раз в последовательности, которой держится и Пушкин в письме, его произведения: 1) «Глагол Господень был ко мне»; 2) «Алек. Пет. Ермолову»; 3) «Грибоедову». Другое послание Кюхельбекера к Грибоедову, которое так же могло бы подойти под характеристику Пушкина, было напечатано в «Сыне Отечества» за 1823 г. (№ 10, стр. 128—129). Во всяком случае, при датировке стихотворения следует отправляться как от общих предпосылок (стихотворение является как бы пародическим итогом лирического состязания), так, в частности, от указаний, которые дает например переписка Ал. Ив. Тургенева с П. Вяземским (первое упоминание об «Оде» в письме Тургенева Вяземскому от 4 мая 1825 г. — Ост. Арх., т. III, стр. 121), а не от упоминания в «Оде» стихотворения, написанного в 1821 г.

[1] См. любопытные замечания о «составных словах» в рецензии на «Илиаду» «Гнедича», «Галатея», 1830, № 18, стр. 89 — 90.

[2] Карамзин, изд. Смирдина, 1848 г., т. III, стр. 604; «О русской грамматике француза Модрю» (по поводу замечания Модрю о сложных русских именах Пушкин еще раз подчеркивает этот стилистический прием в своей «Оде»: «быстропарный».

писалось между прочим: (автор) «говорит, что Г. Грибоедов возлетит над песнями толпы, что рукой судьбы даны ему душа живая, пламень чувства, веселье светлое, тихая любовь высокого искусства и р е з в о с к а ч у щ а я кровь! Не останавливаясь на резвоскачущей крови, заметим только, что следовало бы объяснить, к какому именно искусству дана Г. Грибоедову т и х а я любовь».

Во второй строфе Пушкин, хотя и не называет в примечании пародируемого автора, зато дает совершенно явный намек на стихотворение Рылеева «На смерть Байрона»:

Но новый лавр тебя ждет там,
Где от к р о в и земля п р о м о к л а:
Перикла лавр, лавр Ф е м и с т о к л а!
Лети туда, Хвостов наш сам!

Ср. аналогичное место в стихотворении Рылеева:

Давно от слез и к р о в и в з м о к л а
Эллада средь святой борьбы;
Какою ж вновь бедой судьбы
Грозят отчизне Ф е м и с т о к л а?

Пушкин комически подчеркнул рифму Рылеева, изменив ее из опоясывающей на парную; ближе стоящие слова теснее связаны друг с другом, и поэтому сильнее эффект комической неожиданности; кроме того Пушкин пародически инструментовал второй рифмующий стих, трудно произносимым сочетанием согласных:

Перикла лавр, лавр Фемистокла.

Надо отметить, что эту рифму, окруженную сходным текстом, Рылеев употребил уже раз в стихотворении «А. П. Ермолову» (1821):

Наперсник Марса и Паллады,
Надежда сограждан, России верный сын,
Ермолов, поспеши спасать сынов Еллады,
Ты, гений северных дружин!

..Уже в отечестве потомков Фемистокла
Повсюду подняты свободы знамена;
Геройской кровью уж земля намокла
И трупами врагов удобрена!
Проснулися вздремавшие перуны,
Отвсюду храбрые текут...
Теки-ж, теки и ты, о витязь юный:
Тебя герои там, тебя победы ждут![1]

Пушкин употреблял богатые, неожиданные рифмы (в особенности на имена собственные) обычно с комическою целью,[2] и употребление богатой рифмы, подобной пародированной, где со словом «Фемистокла» рифмует прозаическое «намокла» и «взмокла», было для него приемом, явно вызывавшим на пародию.[3]

Рылеев, собственно, первый подал Пушкину мысль о Revue des Bevues. В начале января 1823 г. Пушкин писал брату: «Должно бы издавать у нас журнал Revue des Bevues; мы поместили бы там выписки из критик Воейкова, полудневную денницу Рылеева, его же герб российской на вратах Византийских (во время Олега герба русского не было) и т. д.»[4] Немного ранее он пишет о том же, связывая имя Рылеева с именем Хвостова: «Милый мой, у вас пишут, что луч денницы проникал в пол-

[1] Таким образом, здесь сходна не только рифма, но и последние строки:

Но новый лавр тебя ждет там...
Лети туда, Хвостов наш сам.

[2] Ср. «Гарольдом — со льдом» и замечание его по поводу рифмы «Херасков — ласков».

[3] Установка пародирования Рылеева в «Оде» могла бы дать точные указания на дату «Оды», но принадлежит ли Рылееву дата 1825, которой снабжено стихотворение Рылеева в «Альбоме Северных Муз» за 1828 г., неизвестно. (См. «Вестник Европы», 1888 г. № 12, стр. 592. *В. Якушкин.* «Из истории литературы 20-х годов».)

[4] Переписка, т. I, стр. 63.

день в темницу Хмельницкого. Это не Хвостов написал — вот что меня огорчило». [1]

Смерть Байрона, в которой и Пушкин видел «высокий предмет для поэзии», была прежде всего благодарным поводом для воскрешения оды, который архаисты и использовали. Таким образом, «Ода графу Хвостову» явилась полемическим ответом *воскресителям* оды, причем пародия на *старинных* одописцев явилась лишь рамкою для полемической пародии на *современного* воскресителя старой оды Кюхельбекера и на защитника новой оды Рылеева. «Ода» в малом виде осуществляла проект Пушкина о Revue de Bevues.

22

В том же году Пушкин дает доказательства того, что и противоположное течение могло находить у него убедительные стиховые формулы; в «19 октября 1825 года» Кюхельбекеру посвящена, между прочим, следующая строфа:

Служенье муз не терпит суеты;
Прекрасное должно быть величаво;
Но юность нам советует лукаво,
И шумные нас радуют мечты. . .

---

[1] Там же, стр. 52; письмо к Л. С. Пушкину от 4 сентября 1882 г.; в том же письме Пушкин пишет о стихах Кюхельбекера «Грибоедову». Стихи Рылеева, о которых говорит Пушкин, — начало думы «Богдан Хмельницкий»:

Средь мрачной и сырой темницы,
Куда лишь в *полдень* проникал
Скользя по сводам *луч денницы*.
(«Русский Инвалид», 1822, № 54.)

Для Пушкина было неприемлемо неточное употребление в разных значениях слов с одной основной; здесь сказывается требование рационального отношения к «,зуальному» значению слов, бывшее одной из основ поэтики карамзинистов. Вероятно эти стихи пародировал Пушкин в стихах Ленского:

Блеснет заутра *луч денницы*
И заиграет яркий *день*.

Опомнимся — но поздно! и уныло
Глядим назад, следов не видя там.
Скажи, Вильгельм, не то ль и с нами было,
Мой брат родной по музе, по судьбам?[1]

Но практический выход, предложенный Кюхельбекером, Пушкина не удовлетворял. В заметке «О вдохновении и восторге» Пушкин пишет: «Ода стоит на низших ступенях творчества. Она исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого. Трагедия, комедия, сатира — все более ее требуют творчества, фантазии, воображения, знания природы». Таким образом, смерть элегий и посланий была для Пушкина показателем того, что лирика должна уступить на время первенство другим литературным формам: трагедии, комедии, сатире; приближалась пора «Бориса Годунова». Узкий же путь, указанный Кюхельбекером, был для Пушкина неприемлем. Такой же ответ дал Пушкин позже в четвертой главе «Онегина»:

XXXII

Но тише! Слышишь? Критик строгий
Повелевает сбросить нам
Элегии венок убогий,
И нашей братье рифмачам
Кричит: «Да перестаньте плакать,
«И все одно и то же квакать,
«Жалеть о прежнем, о былом:
«Довольно — пойте о другом!»

---

[1] Кстати, знаменитые стихи:

«Поговорим о бурных днях Кавказа,
О Шиллере, о славе, о любви»,

полны домашней семантики: «бурные дни Кавказа» кончились дуэлью Кюхельбекера с Похвисневым. «Шиллер» вовсе не каноничен в тройке со «славой и любовью»: Кюхельбекер яростно нападал на драматургию «риторического и незрелого» Шиллера. Оба, и Пушкин и Кюхельбекер, изучали Шиллера в то время, работая — один над «Борисом Годуновым», другой — над «Аргивянами».

— Ты прав, и верно нам укажешь
Т р у б у, л и ч и н у и к и н ж а л,
И мыслей мертвый капитал
Отсюду воскресить прикажешь.
Не так ли, друг? — «Ничуть. Куда!
Пишите оды, господа».

XXXIII

«Как их писали в мощны годы
«Как было встарь заведено. . .»
— О д н и т о р ж е с т в е н н ы е о д ы!
И, полно, друг; не все ль равно?
Припомни, что сказал сатирик!
Ч у ж о г о т о л к а хитрый лирик,
Ужели для тебя сносней
Унылых наших рифмачей? —
«Но все в элегии ничтожно,
«Пустая цель ее жалка;
«Межь тем, цель оды высока
«И благородна. . . Тут бы можно
Поспорить нам, но я молчу;
Два века ссорить не хочу». [1]

Время элегий миновало; на смену идут не лирические жанры, и уж во всяком случае не архаическая ода, а жанры иные — труба, личина и кинжал, — стиховая драма.

Да и формула «высокое искусство» не могла удовлетворить Пушкина. Подобно тому, как в отношении языка Пушкин дал новые достижения, потому что не замыкался в «сектантство» Вяземского или Кюхельбекера, а соединял принципы и достижения противоположных школ, подобно этому и тематический строй был ценен для него,

---

[1] На деталях здесь, повидимому, отразилась статья *В. Ушакова* (— iй — ов) («Литературные Листки» 1824 г. № 21 и 22, стр. 92), упрекавшего Кюхельбекера в том, что он хочет заставить всех писать одни торжественные оды (см. по этому поводу разъяснение Кюхельбекера в «Мнемозине», ч. III, стр. 160) и упоминавшего о «Чужом Толке» Дмитриева.

главным образом, своим разнообразием и противоречивою спайкой высокого и низкого, стилистически приравненных, доставляющих материал для колебания двух планов. Это колебание, это постоянное переключение из одного плана в другой (ср. хотя бы сравнения у Пушкина, вовсе не несущие функции уподобления, а служащие именно для внесения другого плана — примеры: петух, «султан курятника» во II песне «Руслана и Людмилы», кот и мышь в «Графе Нулине», волк в XIII строфе I главы «Онегина» и т. д. и т. д.), это переключение является сильным динамизирующим средством, дающим возможность Пушкину создать новый эпос, новую большую форму.

В «Родословной моего героя» (1833) он возвращается к вопросу о «высоком строе», на этот раз в связи с вопросом о снижении «высокого героя»:

IX

Допросом музу беспокоя,
С усмешкой скажет критик мой:
«Куда завидного героя
«Избрали вы? Кто ваш герой?»
А что? Коллежский регистратор.
Какой вы строгий литератор!
Его пою. Зачем же нет?
Он — мой приятель и сосед.
Державин двух своих соседов
И смерть Мещерского воспел;
Певец Фелицы быть умел
Певцом их свадеб, их обедов
И похорон, сменивших пир, —
А знал ли их, скажите, мир?

X

Заметят мне, что есть же разность
Между Державиным и мной;
Что красота и безобразность
Разделены чертой одной;

Что князь Мещерский был *сенатор*,
А не коллежский *регистратор*;
Что лучше ежели поэт
Возьмет возвышенный предмет,
Что нет, к тому же, перевода
Простым героям; что они
Совсем не чудо в наши дни, —
Куда! Нам нет от них прохода,
И разве меж моих друзей
Двух-трех великих нет людей?

Конкретность последнего намека ясна (может быть, здесь Пушкин имеет в виду Рылеева, который был шокирован низким ремеслом Алеко, или Вяземского — тоже защитника «высокого героя»). Характерно здесь и пародическое «Его пою» (ср. в «Евгении Онегине»: «Пою приятеля младого»); «высокий строй» приобретал для Пушкина особую ценность в двупланной, полупародической связи со сниженным героем. И здесь очень болезненно для архаистов было указание на Державина, который больше, чем кто-либо, сместил штили и внес в высокую оду низкие мотивы. Крайне любопытно, что возвращение к старой теме повлекло у Пушкина за собою и старые комические рифмы; ср. рифмы «Оды графу Хвостову»:

Как здесь — ты будешь там *сенатор*,
Как здесь — почтенный *литератор*,

с подчеркнутыми: регистратор-литератор; сенатор-регистратор.

Еще раз вспомнил статью Кюхельбекера Пушкин *через десять лет* после ее выхода, в 1834 г., перечитывая шутку И. И. Дмитриева «Путешествие NN в Париж и Лондон». По живости полемики со статьею, со дня выхода которой уже минуло десять лет, видно, что вопросы, затронутые Кюхельбекером, не были еще окончательно ликвидированы: «Есть люди, которые *не понимают Байрона*, есть люди, которые *находят*

и Горация прозаическим (спокойным, умным, рассудительным — так ли?) Пусть так, но жаль было бы, если бы не существовали прелестные оды, которым подражал и наш Державин. . . Нам приятно видеть поэта во всех состояниях и изменениях его живой творческой души: и в печали, и в радости, и в порывах восторга, и в отдохновении чувств, и в ювенальском негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа. Благоговею перед созданием Фауста, но люблю и эпиграммы. Есть люди, которые не признают иной поэзии, кроме выспренней. . .»

23

Круг вопросов, поставленных Кюхельбекером, затронут и в «Евгении Онегине». Здесь интересны, впрочем, не столько приведенные выше полемические строфы, сколько рисунок Ленского. Основные задания Пушкина в этом романе были — не типологические; поэтому вряд ли можно говорить о типе Ленского. Другой вопрос, каким образом скомбинированы в Ленском черты, дающие простор для литературных «отступлений». Здесь получает свое значение категорическое утверждение Плетнева о том, что Пушкин «мастерски в Ленском обрисовал лицейского приятеля своего Кюхельбекера».[1]

У Пушкина в старые фабульные рамки подставлены новые схемы героев — комбинированных, двойственных, двупланных, полупародических; так, вместо идеального «героя» дан полупародический Ленский, как схематический литературный портрет, «Поэт», удобный для вставок чисто литературного, а иногда и полемико-пародического характера. Ленский задуман, как «романтик». Рисовка

[1] «Переписка Грота с Плетневым», т. III, стр. 384. См. также сочинения Пушкина, изд. Л. Поливанова, т. IV, стр. 45 — 47.

его вначале двойственна и неуверенна; первый очерк нетверд.

К строке:

«Поклонник Канта и поэт»

имеются многозначительные варианты:

«К р и к у н, мятежник и поэт»

и

«К р и к у н, мечтатель и поэт».

Таким образом, Ленский первоначально был крикуном и мятежником, и только впоследствии «мечтатель» вытесняет в стихе «мятежника», а потом, регрессивно, и «крикуна». Первоначально он из Германии туманной привез не

учености плоды,
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,

а

п р е з р е н ь е с у е т ы,
С л а в о л ю б и в ы е м е ч т ы,
У ч е н о с т ь, в и д н е м н о г о с т р а н н ы й.[1]

Ленский первоначально рисовался крикуном и мятежником «странного вида» — черты, действительно напоминающие Кюхельбекера. Соответственно с этим, Ленский противополагается элегикам, «певцам слепого наслажденья», «передающим впечатленья в элегиях живых»:

Не вам чета была гордый (строгий) Ленский.
Его стихи, конечно, мать
Велела б дочери читать.

Стихи его, несомненно, высокие, что узнаем из противоположной характеристики элегии:

---

[1] Ср. со стихами, обращенными к Кюхельбекеру («19 октября 1825 г.»): «служенье муз не терпит суеты».

Но добрый юноша, готовый
Высокий жребий совершить,
Не будет в гордости суровой
Стихи нечистые твердить.

Но праведник изнеможденный,
В цепях, на казни осужденный,
С лампадой, блещущей во тьме,
Не склонит. . .
На свиток ваш очей своих. . .

Мало-по-малу, первоначальный рисунок Ленского стирается; мятежник исчезает: перед нами элегик-ламартинист, против которого боролся как Пушкин, так и Кюхельбекер.

VIII

Он верил, что душа родная
Соединиться с ним должна;
Что безотрадно изнывая,
Его вседневно ждет она;
Он верил, что друзья готовы
За честь его принять оковы,
И что не дрогнет их рука
Разбить сосуд клеветника;
Что есть избранные судьбами
Людей священные друзья,
Что их бессмертная семья
Неотразимыми лучами
Когда-нибудь нас озарит,
И мир блаженством одарит.

IX

... И муз возвышенных искусства,
Счастливец, он не постыдил,
Он в песнях гордо сохранил
Всегда возвышенные чувства,
Порывы девственной мечты
И прелесть важной простоты.

В эти черты вступают черты элегика, рисованные как пародическое перечисление элегических тем, уже к тому времени исчерпанных и «запрещенных»:

X

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна,
В пустынях неба безмятежных,
Богиня тайн и вздохов нежных.
Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль,
И романтические розы. . .
Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в осьмнадцать лет. [1]

Полупародия «темных» и «вялых» элегий дана в «предсмертных стихах» Ленского. В них Пушкин использовал как общий стиль «романтиков»-элегиков, так и конкретный материал, упомянутый выше «бессмысленный» стих Рылеева:

Куда лишь в полдень проникал,
Скользя по сводам луч денницы,

и может быть элегические стихи Кюхельбекера в послании его к Пушкину 1822 г. (где отразилось раннее его элегическое направление):

И не далек, быть может, час,
Когда при черном входе гроба
Иссякнет нашей жизни ключ,
Когда погаснет свет денницы,
Крылатый, бледный блеск зарницы,
В осеннем небе хладный луч.

Известен иронический отзыв Пушкина об этом послании: «Кюхельбекер пишет мне четырехстопными стихами, что он был в Германии, в Париже, на Кавказе, и что он падал с лошади. Все это кстати о «Кавказском Пленнике» (Гнедичу, май 1822).

[1] Первоначально: «И сень дубрав, где он встречал свой верный, милый идеал»; поправки очень близки к полемическим выражениям Кюхельбекера, употребленным в статье (см. выше, стр. 192).

В рисовке Ленского сказывается, таким образом, основа «героев» «Евгения Онегина» — их черты важны Пушкину не сами по себе, не как типические, а как дающие возможность отступлений; Ленский — комбинированный «поэт» — «высокий элегик», причем в отступлениях по поводу элегии говорится уже вовсе не о высокой элегии (Языков).

Итак, Пушкин сходится с младшими архаистами в их борьбе против маньеризма, эстетизма, против перифрастического стиля, — наследия карамзинистов, и идет за ними в поисках «нагой простоты», «просторечия», но в одном из существенных пунктов литературной теории младших архаистов, в вопросе о воскрешении высокой лирической поэзии, Пушкин резко разошелся с ними. Впрочем, даже самая полемика имела важное для Пушкина значение: обнажила основные проблемы поэзии, проблемы поэтического языка и жанров.

1921/4 г.

ПУШКИН.

Два факта останавливают прежде всего внимание исследователя Пушкина: 1) многократное и противоречивое осмысление его творчества со стороны современников и позднейших литературных поколений и 2) необычная по размерам и скорости эволюция его, как поэта.

Переосмысление литературных произведений — факт общий. Таков же факт борьбы младших литературных поколений со старшими. Но и борьба с Пушкиным и переосмысление его имеют необщий характер. Пушкин побывал уже в звании «романтика», «реалиста», «национального поэта» (в смысле, придаваемом этому слову Аполлоном Григорьевым и в другом, позднейшем), в эпоху символистов он был «символистом». Надеждин боролся с ним, как с пародизатором русской истории по поводу «Полтавы», часть современной Пушкину критики и Писарев — как с легкомысленным поэтом по поводу «Егения Онегина». Самая природа оценок, доходящая до того, что любое литературное поколение либо борется с Пушкиным, либо зачисляет его в свои ряды по какому-либо одному признаку, либо, наконец, пройдя вначале первый этап, кончает последним — предполагает особые основы для этого в самом его творчестве. Эволюционный диапазон Пушкина нередко в понимании XIX века подменялся понятием широты и универсальности его жанров: лирики, эпоса, стиховой драмы, художественной прозы и журнальных жанров.

Между тем. жанровая универсальность была общим признаком литературы 20-х годов (Кюхельбекер, например, писал и лирические стихотворения, и поэмы, и стиховые драмы, и художественную прозу и работал во всех журнальных жанрах). Понятие жанровой широты по отношению к Пушкину оказывается менее существенным, нежели быстрая, даже катастрофическая эволюция его творчества: «Руслан и Людмила» отделена от «Бориса Годунова» всего пятью годами. Оба основных факта находят объяснение в самых писательских методах Пушкина.

У Пушкина не было ученичества в том смысле, как оно было, например, у Лермонтова. Острый интерес последних лет XIX века и символистов к его так называемым «лицейским стихотворениям» вполне оправдан, и если все же в конце концов преобладает мнение, выраженное Брюсовым, что «лицейские стихи представляют интерес более исторический и биографический, нежели художественный»— это проистекает от неправомерного сопоставления лицейской лирики с позднейшею. Пушкин никогда не отказывался от лицейских стихов. Будучи уже зрелым поэтом, работая над «Евгением Онегиным» и «Борисом Годуновым», в 1825 г. Пушкин подготовляет к печати лицейские стихи, и рецидив лицейских приемов можно увидеть в таких стихотворениях этого года, как «Пред рыцарем блестит вода» (из Ариостова Orlando Furioso), «С португальского» («Там звезда зари взошла»), «Лишь розы увядают» и др. Подробный анализ этой позднейшей редакторской работы Пушкина над его лицейской лирикой не произведен и выводы не сделаны. А между тем они могли бы выяснить многое.

Эти поправки выражаются главным образом: 1) в сокращениях текста, 2) в лексическом упорядочении, или изменении лексической окраски, 3) в семантическом обогащении текста.

Примером сокращения может служить редакция 1825 г. стихотворения «Красавице, которая нюхала табак». В стихах:

Тогда б, в сердечном восхищеньи,
Рассыпался на грудь и, может, сквозь платок
Проникнуть захотел. . . о сладость вожделенья!
До тайных прелестей, которых сам Эрот
    Запрятал за леса и горы,
    Чтоб не могли нескромны взоры
Открыть вместилище божественных красот.
    Но что! мечта, мечта пустая!

выпущены стихи 3 — 5. Несомненно, эротизм, хоть и перифрастический стихов, мог показаться неудобным для печати, но любопытна свобода самого сокращения, перерыв на недоконченной фразе: «и может сквозь платок . . . Но что! мечта, мечта пустая!» Таким образом, вместо развитого перифрастического описания дается как бы свобода для догадок; перерыв, пауза на слове «платок» замещает его, и этою «свободою смысла» обогащает.

Примером семантического обогащения может служить позднейшая редакция «Элегии» («Я видел смерть»). Стихи:

Я видел гроб; открылась дверь его,
    Душа померкнув охладела. . .

изменены: «К нему душа с *надеждой* полетела»; стих «схожу я в хладную могилу» изменен: «схожу в *отрадную* могилу»; «Едва дыша, в болезненном бореньи» изменено: «едва дыша, *томясь еще желаньем*». Вместо прямого развертывания темы имеем в результате осложнение темы противочащими мотивами.

Наконец примером лексического упорядочения может служить редакция 1825 г. стихотворения «Амур и Гименей». Стихи: «Его *дурачество* вело, *Дурачество* ведет Амура» изменены на: «Его безумие вело, Безумие ведет Эрота»; характеристика Гименея: «Он из Кипридиных *детей*, *Бедняжка дряхлый* и

ленивый» изменены: «Он сын Вулкана молчаливый, холодный, дряхлый и ленивый»; беседа Эрота с Гименеем: «Помилуй, братец Гименей! Что это? Я стыжусь, любезный» изменены: «Развеселимся, Гименей! Забудь, товарищ мой любезный».

Факт длительного и неоднократного перерабатывания Пушкиным лицейских стихотворений (напр. «Элегия», «Я видел смерть») указывает на то, что Пушкин считал лицейские стихи не подготовительной черновой работой отроческих лет, а вполне определенным этапом своей поэзии. Самые приемы и результаты переработки указывают, что Пушкин не относился к ним как к сырым материалам, которые можно использовать для новых задач и в новых жанрах, а, напротив, применил новые средства, чтобы наиболее ясно проявились старые задачи. Жанр лицейских стихов оставлялся им в неприкосновенности. В лицейских стихах он является совершенно законченным поэтом особого типа. То была условная лирика, ставившая себе задачей стилизацию, то, что в Германии принято называть Konventionel-Lyrik. Лирика этого типа неразрывно связана с периферией литературного течения, называемого «карамзинизмом». Стилизация совершалась эклектически на основе результатов, достигнутых к тому времени Дмитриевым, Батюшковым и Жуковским. Она была возможна и осуществлялась, так как, казалось, реформа карамзинистов решила надолго вопрос об отношении к поэтическому слову.

Ломоносов и литературное течение одописцев XVIII века, отправляющееся от него, основывали свое отношение к поэтическому слову, как к слову ораторскому, витийственному. [1] «Лирический герой» - рупор оды — оратор, вития с ораторскими жестами.

---

[1] Подробнее см. выше, в статье «Ода как ораторский жанр».

Эволюция поэзии сказывается сменою отношения к поэтической речи и сменою «лирического героя»-рупора. Смену высокой оды одой сатирической, комбинированной производит Державин. Ода при новом герое-рупоре заполняется описательным и сатирическим материалом, раздвигающим границы жанра и преобразующим ее до неузнаваемости. Этой революции в области жанра предшествовала работа Державина в легких родах: мадригалах, посланиях и т. д. «Лирический герой» был взят из смежного ряда прозы (связь «Фелицы» со «Сказкою о царевиче Хлоре» Екатерины). «Мурза» сменяет износившегося «витию». Державин доказывает, что можно «важно петь и играть на гудке».

Литературная эволюция связана со сменою установки и сменою «поэта», «лирического героя»-«монологиста», от имени которого ведется лирическая речь и который затем переходит в поэзию, как тематический материал, как «литературная личность». Подобно этому Карамзин изменил литературную установку; он сменил «кафедру профессора» на «посох путешественника» и выставил требование «личности»: введение «близких предметов» и «близких идей». «Обычное, то есть истинное» — этот лозунг Карамзина привел к преобразованию жанров. Но неминуемо, когда «герой-монологист» становится тематическим материалом, он приобретает условные черты, а условность эта используется стилизаторами и приводит, рано или поздно, к гибели «героя», к смене его другим. Окраска «литературной личности» в тона библейские, восточные, античные, национальные и т. д. конечно не случайна, это маскировка, которая подобно сценическому гриму мотивирует характер монолога.

Ко времени лицейского Пушкина «естественная поза» карамзинистов уже была близка к тому, чтобы обнаружилась условность ее. «Сентиментализм» уже был отчасти

тем, чем остался для позднейших поколений. Младшее поколение лириков — Жуковский и Батюшков, — расходясь по генетической основе своего искусства между собою и вовсе не совпадая с Карамзиным и его товарищами по жанрам, обновили течение. «Мудрец» и «мечтатель» получили новые черты. К 1814 году определилось и сконструировалось течение старших архаистов, «Беседа любителей российской словесности», борьба с которою дала новый материал для тем и для теории. Возникает «Арзамас» — шуточное и даже шутовское объединение, имеющее характер пародии на академию» с того времени уже сделавшуюся нарицательным именем литературной косности, и на воинствующий отряд старого поколения, проповедующего Ломоносовские и Державинские принципы — «Беседу». Возникает пародическая и памфлетная литература с обеих сторон, карамзинисты выходят внешне победителями, но с 1818 г. дело принимает другой оборот: течение оказывается исчерпанным в его теоретических основах. Самый «Арзамас» был обществом, уже далеким от салона карамзинистов и разнородным по составу и направлениям. Пародические имена членов «Арзамаса» (все члены назывались по героям и словам баллад Жуковского) — та же знакомая маскировка, она была сделана с полемическими целями, но совершилась уже при полном осознании литературности лирических героев центрального руководящего поэта. [1]

Литературная борьба и разнородные элементы поэтов, так или иначе связанных с карамзинизмом, дают мате-

---

[1] Нерасположение Любителей российской словесности к новым явлениям в нашей литературе подало мысль Арзамасцам назвать своих участников именами и словами, встречающимися в балладах Жуковского, которые особенно не нравились тогда защитникам серьезной поэзии и старых форм стихотворства. Анненков, Мат., стр. 49.

риал для Пушкина-стилизатора — «лицейского Пушкина».

Его лицейские письма представляют собой настоящие «послания» карамзиниста (так и называет их Пушкин в письме к В. Л. Пушкину от 1816 г.). Они написаны прозой и стихами (не цитатными, а собственными), что является каноническим для эпохи Карамзина (ср. его письма к Дмитриеву), заново пересмотревшей вопрос об отношении стиховой и прозаической речи и ориентировавшей стих на прозаические темы; они по карамзински маскируют и перифразируют адресата: «Нестор Арзамаса» (В. Л. Пушкина), «князь — гроза всех князей стихотворцев на Ш.» (П. А. Вяземский). Подобным же образом маскируется, стилизуется, перифразируется и сам автор и его быт: «царскосельский пустынник, которого дергает бешеный демон бумагомарания», «девятимесячная беременность пера ленивейшего из поэтов-племянников».

По поводу лицейской лирики Пушкина обычно говорят о ее эротической тематике, в особенности, о влиянии на нее легкой французской поэзии, «poésie fugitive». Но вспомним, что к 1816 г. относится знаменитая речь Батюшкова «О влиянии легкой поэзии на язык», в которой теоретически обосновано значение «легкого рода» (жанра) и в частности эротического рода. Вспомним, что русская лирика от конца XVIII века до середины первого десятилетия XIX века имела уже зрелые и устойчивые жанры «легких родов»: послания (трехстопные и четырехстопные, являющиеся разными жанрами), застольные песни, элегии (вольно-ямбические, четырехстопные и шестистопные), «романсы», «сказки» (contes), эпиграммы и пр. Таким образом, вопрос о французских влияниях в «лицейской лирике» Пушкина есть прежде всего вопрос не о материале, о литературном стимуле, а вопрос о влиянии poésie fugitive», общий вопрос того времени, но не частный вопрос изучения Пушкина. Пушкин двигался по

пути. уже известному в русской поэзии. Как поэт-стилизатор, лицейский Пушкин эклектически развивает все упомянутые жанры, употребляя «условно - античную» и «оссиановскую» окраску Батюшкова, «рыцарскую» и «идиллическую» окраску Жуковского по соответствующим жанрам и вне жанров.

К 1826 — 1828 гг. относится внимательная стилистическая критика Пушкина по отношению к Батюшкову. «Главный порок в сем прелестном послании (в «Моих Пенатах»), пишет он, есть слишком явное смешение древних обычаев мифологии с обычаями жителя подмосковной деревни. Музы — существа идеальные: христианское воображение наше к ним привыкло; но норы и кельи, где лары расставлены, слишком переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином Суворовского солдата с двуструнной балалайкой. Это все друг другу слишком уже противоречит».

К стихам Батюшкова:

К чему сии куренья
И колокола вой,
И томны песнопенья
Над хладною доской,—

Пушкин делает примечание: «Стихи прекрасные, но опять то же противоречие». Такова же заметка его: «Сильваны, нимфы и наяды — м е ж сыром выписным и гамбургским журналом!».[1]

Он отмечает у Батюшкова «неуместные библеизмы», а по поводу эпитета: «скальд — царь певцов» пишет: «Скальд и бард — одно и то же, по крайней мере для нашего воображения».

То, что отмечалось Пушкиным в Батюшкове, наличествует еще в большей мере в его лицейской лирике: это—противоречивость лексических рядов (она, главным образом,

[1] Л. Майков, Пушкин, 1899, «Пушкин о Батюшкове».

и изгонялась, как мы видели, Пушкиным при редактировании). После «седеющей на холме тьмы» из элегических рядов Жуковского, его же «мирной неги» и «нагоревшей свечки» следует батюшковский «богов домашний лик в кивоте небогатом», и «бледный ночник пред глиняным пенатом» (с батюшковским смешением рядов); эклектизм лексический дает в результате даже простое семантическое противоречие:

И тихий, тихий льется глас,
Дрожат златые струны:
В глухой, безмолвный мрака час
Поет мечтатель юный;
Исполнен тайною тоской,
Мечтаньем вдохновенный,
Летает резвою рукой
По лире оживленной. («Мечтатель».)

Маскировка поэта и адресатов в посланиях делается тем же порядком, что и маскировка предметов, в эклектической путанице лексических рядов.

Лирический герой «Городка»:

поэт младой
мечты невольник милый
Чернец небогатый
узник
растрига.

Герой «Пирующих студентов»:

1. Апостол неги и прохлад
Мой добрый Галич, vale!
Главу венками убери,
Будь нашим президентом.
2. . . . . . милый наш певец,
любимый Аполлоном,
Воспой властителя сердец
Гитары тихим звоном.

Адресат послания «К Батюшкову»:

Философ резвый и пиит.

В итоге семантическая какофония:

И звезд ночных при бледном свете,
Плывущих в дальной тишине,
В уединенном кабинете,
Волшебной внемля тишине,
Слезами счастья грудь прекрасной
Счастливец милый, орошай.

Эта эклектическая маскировка предметов, без учета лексической окраски слов, уживается поэтому легко у Пушкина с сочетаниями, воскрешающими державинский строй, основанный на столкновении далеких лексических рядов:

Хлеб-соль на чистом покрывале;
Дымятся щи; вино в бокале;
И щука в скатерти лежит.
Соседи шумною толпою
Взошли, прервали тишину;
Садятся; чаш внимаем звону;
Все хвалит Вакха и Помону
И с ними красную весну.

Так как лицейский Пушкин не осознает еще значения лексической окраски слов, так как она служит только для маскировки предметов, размеры стихотворений оказываются расширенными: предмет влечет за собою описание, картину, ассоциативно с ним связанную. Лирический сюжет развивается прямо и исчерпывающе.

Нужны были особые условия, чтобы прервать порочный круг этой эклектической, стилизаторской лирики. Кризис относится к 1817 — 1818 гг. — годам окончания лицея и распада Арзамаса.

К этим годам в лицейской лирике Пушкина оказались уже замаскированными, загримированными под оссиановские, античные и шуточно-карамзинистские тона «любовницы», друзья, товарищи и профессора адресаты, сам поэт и лицейский быт. (Этот грим впоследствии создал легенду о бурных лицейских кутежах, которых на самом

деле не было.) К этим годам Арзамас, пародически загримированный в балладу, проделал большую разрушительную работу: самое шутовство общества похоронило обязательность литературных масок, из которых оно выросло, и поставило вопрос либо о прорыве литературы в общественность (речь Орлова-Рейна, 1818), либо о новом поэтическом рупоре, о новом поэте.

Для Пушкина биографически кончился лицейский грим. К 1818 г. относится его послание Юрьеву, где поэт сбрасывает его. Именно листок с этим стихотворением, по преданию, судорожно сжал в руках уходящий из литературы Батюшков и проговорил: «О, как стал писать этот злодей»: [1]

А я — повеса вечно праздный,
Потомок негров безобразный,
Взрощенный в дикой простоте,
Любви не ведая страданий,
Я нравлюсь юной красоте
Бесстыдным бешенством желаний.

Исключительно биографическими причинами эту смену «лирического героя» объяснить конечно нельзя: «взрощенный в дикой простоте» — мотив, противоречащий и лицейской лирике и биографии одновременно. Но смена «поэта» совершилась, выступает «поэт с адресом»: потомок негров безобразный.

Биография и даже «родословная» у поэтов не только существует, но «вызывается» и даже меняется в итоге смены лирического героя: освещается часть биографии, важная в этом смысле. Так Лермонтов долго воссоздавал и менял свою генеалогию, переходя от шотландца Лермонта к испанцу Лерме. Смена идиллического «Макарова» «дальней Африкой» была конечно того же типа. Это было и новым речевым рупором, новым лирическим героем и

[1] Анненков, Мат., стр. 55.

новою темою, «литературною личностью» одновременно. И герой-рупор и герой-тема в течение позднейшей деятельности Пушкина варьировались и меняли функцию. Так, «негр» позже явился руслом для подхода к историческому материалу и для выснения социальных отношений поэта. («Арап Петра Великого». «Моя родословная».) В середине 20-х годов выступают черты, подготовленные деятельностью любомудров («высокий поэт», ср. «Поэт и Чернь»); тогда же в эту тему вступают новые черты столкновения с промышленным веком и подчинения ему («Разговор книгопродавца с поэтом»).

Эта смена лирического героя (речевого рупора) сказывается в лирике отрывом от условной интонации, ориентировавшейся у карамзинистов на «разговор хорошего общества» и в переносе внимания на индивидуальную интонацию. (В стиховых черновиках Пушкина эта выправка интонаций занимает большое место.) Вместе с тем, при конкретности «автора» и неминуемо связанной с нею конкретности «лирических героев» и «адресатов», появляется та индивидуальная домашняя семантика, которая не терпит «пояснительных» мест и развитых описаний. Лирические стихотворения Пушкина с 20-х годов не только ведутся от имени конкретного «поэта», но, например, жанр посланий этим совершенно преобразуется: он полон той конкретной недоговоренности, которая присуща действительным обрывкам отношений между пишущим и адресатом. Возобновляя эти действительные отношения, комментаторы совершают, разумеется, необходимую работу. Не нужно только забывать, что все художественное значение этих семантических «ex abrupto» состоит как раз в читательской работе по конструированию содержания.

Вместе с тем, резко порвав с лицейским гримом, Пушкин не занимается в позднейшем «упорядочением» и «сглаживанием» ошибок стилизатора, а напротив, меняя само

отношение к поэтическому слову, доводит до крайних выводов свою стилизаторскую работу и использует их. Исследователями отмечается тематическая и стилистическая связь между его лицейской и позднейшей лирикой. Лицейские темы и жанры не исчезают, они преобразуются.

В итоге эклектического отношения к предметным рядам, несовместимость их обнаружилась и в ясное поле выступило не предметное значение слова, а его лексическая окраска. Античное имя и слово остается у Пушкина, изгоняется отношение к нему как к предметному обозначению; то же и с «бытовыми словами» и именами, противоречиво связывавшимися в лицейской лирике. Маскировка предмета перешла в л е к с и ч е с к и й т о н, окрашивающий весь текст. «Женское имя, говорил по свидетельству Смирновой Пушкин в позднейшую пору, так же мало реально, как и все эти Хлои, Лидии или Делии XVIII века. Это только «н а з в а н и е». В итоге эти слова не влекут за собой развитых картин и описаний. Одного слова-«названия» достаточно, чтобы вызвать соответствующие ассоциации и заставить читателя двигаться в определенном плане, причем это достигается выдержанностью плана. Слово стало заменять у Пушкина своею ассоциативною силою развитое и длинное описание. Ср. его отзыв о Дельвиге: «Эта прелесть, б о л е е о т р и ц а т е л ь н а я, ч е м п о л о ж и т е л ь н а я, которая не допускает ничего напряженного в чувствах, тонкого, запутанного в мыслях, лишнего, неестественного в описании».

Смена «лексического плана» заставляет переключать ассоциации. Ср. послание Чаадаеву (1820), где сначала строго выдержан «античный план»: «грозный храм», «крови жаждущие боги», «жертвоприношение», «эвмениды», «Таврида», «развалины». Здесь не встречается ни единого значения, противоречащего этой античной окраске, но тем не менее здесь и всюду вовсе не возникает предметных

ассоциаций, так как просвечивают определенные современные темы. Предметы, их выбор и расположение таковы, что они превращаются в окраску других. Переход к конкретной теме: «Чадаев, помнишь ли былое?» переключает ассоциации, не разрушая их; оба ряда оказываются связанными словом «развалины» с многозначительным эпитетом «иные». Этот эпитет не влечет за собою развитого описания, а предоставляет читателю самому догадываться об интимном, домашнем содержании его, самому производить работу по конструктированию этого содержания.

Это отношение к слову, как к лексическому тону, влекущему за собой целый ряд ассоциаций, дает возможность Пушкину передавать «эпохи» и «века» вне развитых описаний, одним семантическим колоритом. Это искусство достигает, например, в одном послании «К Вельможе» совмещения английского, французского, испанского и латинского колоритов и двух веков на несложной лирической фабуле. Дальнейшее утоньшение и обогащение семантического колорита дается связью его с фонетикой стиха: так в стихотворении «Стамбул гяуры нынче славят» два противополагаемых семантических ряда — «Стамбул» и «Арзрум» проведены не только в различных лексических планах, но и на различных фонетических средствах (на разной инструментовке стиха, играющей, таким образом, смысловую роль). Это отношение к слову не как к знаку предмета, а как к знаку слова, вызывающему ассоциативные лексические ряды, делают слово у Пушкина двупланным.

Семантическая двупланность стихотворения «Аквилон», 1824 г. («Недавно дуб над высотой В красе надменной величался. Но ты поднялся, ты взыграл. . . — И дуб низвергнул величавый»), семантическая связь его с революцией декабристов не подлежит сомнению, так же как

двупланный смысл стихотворения «Арион» («Нас было много на челне. . . Погиб и кормщик и пловец. Лишь я, таинственный певец, На берег выброшен грозою»). В стих. «Герой», где изображается Наполеон, обходящий и ободряющий чумных больных (этот «возвышающий обман» опровергается «низкой истиной» прозаического примечания о том, что этого не было), было написано во время холеры в Москве и посещения Москвы Николаем. Неудачи польской кампании совпадают с воскрешением 1812 г. (стихотворение «Перед гробницей святой», посвященное Кутузову, причем последние строфы: «Внемли ж и днесь наш верный глас: Восстань, спаси царя и нас» — Пушкиным не печатались.) Слухи о возвращении декабристов из Сибири совпадают с переводом из Горация:

Кто из богов мне возвратил
Того, с кем первые походы
И браней ужас я делил,
Когда за призраком свободы
Нас Брут отчаянный водил.
. . . Когда я, трепетный квирит,
Бежал, нечестно брося щит,
Творя обеты и молитвы. . .
Как я боялся, как бежал!
Но Эрмий сам незапной тучей
Меня покрыл и вдаль умчал,
И спас от смерти неминучей.
. . . Я с другом праздную свиданье
И рад рассудок утолить.

«Предметный» герой пьесы имеет имя и фамилию. Это Кюхельбекер. [1] Призрак свободы, за которым водил и

[1] Ср. Письмо Пушкина П. А. Осиповой 26 декабря 1835 г.: «L'empereur vient d'accorder la grâce à la plupart des conspirateurs de 1825, entre autres à mon pauvre Кюхельбекер». По указу должен он быть поселен в южной части Сибири. C'est un beau pays, mais je voudrais le savoir plus près de nous; et peut être lui permettra-t-on de se retirer sur les terres de M-me Glinka, sa soeur. Le gouvernement a toujours eu pour lui de la douceur et indulgence. (Переп. т. III, стр. 260). Стихотворение относится к 1835 г. Приурочение его к точ-

поэта и его друга «отчаянный Брут», предметно это революция декабристов.

Подобным же образом безупречно выдержанная в стиле «подражания латинскому» ода «На выздоровление Лукулла», относящаяся к тому же 1835 г., является пасквилем на гр. С. С. Уварова.[1] Но не следует думать, что нужно просто подставлять предметных героев в стихотворения; предметный герой сосуществует со своим стиховым двойником. Вся суть в колебании этих двух планов.

Стихотворение «К Н.***» («С Гомером долго ты беседовал один»), выдержанное в высоких античнобиблейских лексических рядах, вызвало, например, легенду об «адресате», изложенную Гоголем: «адресатом» Гоголь назвал императора Николая. В последнее время доказано, что стихотворение относится к Гнедичу. Но Гнедич оказы-

---

ной дате не удавалось (Лернер относит его к марту 1835 г., Гофман приходит к заключению, что оно «написано» не позже 1835 г. «и неизвестно «когда именно», и высказывает предположение, что пьеса написана раньше — до 1835 г. (быть может в начале 30-х годов)». Приведенными соображениями дата уточняется. Это, повидимому, декабрь 1835 г. Стихотворение не печаталось при жизни Пушкина. Пушкин предназначил его, как вставной нумер, в «Египетские ночи». Его должен был цитировать Петроний, с характерной ремаркой, в которой есть намек на современность, есть отношение Пушкина: «Хитрый стихотворец хотел рассмешить Августа и Мецената своей трусостью, чтобы не напомнить им о другом».

[1] Употребляю термин «пасквиль» без того пейоративного оттенка, который внесен в это слово позднее. «Пасквиль в 20-х—30-х годах был совершенно законным жанром, имевшим такого славного представителя, как сатира «На Временщика» Рылеева. Ср. «Опыт науки изящного» Галича, 1825 г., где сатира делится на сатиру личную (пасквиль), частную и общую, § 224, стр. 209—210: «Пасквиль обнаруживает заразительный образ мыслей и поступков отдельного лица и жертвует спорною его честью общему благу, карая по сей причине только таких безумцев и порочных, коих пагубное влияние на общественную нравственность никакими другими средствами отвращено быть не может». Также § 226: «Сатира личная... своевольна, обращается без разбору и к дурачествам и к странностям и к порокам, не исключая физических, и любит оригиналы отечественные и современные.»

*

вается только «предметным» адресатом, стоящим вне стихотворения. Он не лезет в текст, в силу слишком непроницаемой семантической окраски стихотворения. Предметный герой не дан, а задан.

Семантическая система Пушкина делает слово у него «бездной пространства», по выражению Гоголя. Слово не имеет поэтому у Пушкина одного предметного значения, а является как бы колебанием между двумя и многими. Оно многосмысленно. Послание Катенину «Напрасно, пламенный поэт» может быть воспринято, как дружеское и даже в известной части комплиментарное, тогда как на самом деле в нем есть два плана: «предметных» укоризн и насмешек, лексически преобразованных в противоположное.

Семантика Пушкина — двупланна, «свободна» от одного предметного значения и поэтому противоречивое о с м ы с л е н и е его произведений происходит так интенсивно.

Легко заметить результаты эволюции: тогда как лицейский Пушкин движется почти исключительно в лирических жанрах, Пушкин после перелома, окончательные результаты которого мы только что очертили (но процесс которого углублялся и расширялся хотя и с катастрофической быстротой, но, разумеется, последовательно), является поэтом большой формы. Лицейская лирика, таким образом, была как бы опытным полем для эпоса, так же как естественно и органически эпос повел впоследствии Пушкина к стиховой драме. Позднейшая лирика уже не имеет этого характера.

Одним из результатов победы карамзинского течения было уничтожение, выведение за круг действующей литературы героической поэмы — эпопеи. Запоздалые «Александроиды» и «Сувороиды» были столь несвоевременным явлением, что никакого существенного значения не имели. Героическая, но бесплодная попытка архаиста Шихматова

вернуться к героическому эпосу в поэме «Петр Великий» была похоронена эпиграммой Батюшкова:

Какое хочешь имя дай
Твоей поэме полудикой:
Петр Длинный, Петр Большой, но только Петр Великий
Ее не называй.

Господство «среднего штиля» выразилось в лирике вытеснением «оды» (впрочем утратившей резкую жанровую характеристику еще при Державине), а в эпосе — вытеснением эпопеи. Господствовала «conte», легкая, новеллистическая поэма (Козодавлев, Дмитриев, Батюшков и др.).

К 1815 г. относится первый серьезный эпический опыт Пушкина «Бова». Батюшков, который в то время уже решился изменить эпикурейское направление своей поэзии и настаивал на том, чтобы Жуковский занялся поэмой о Владимире Святом, подал и юноше Пушкину совет «посвятить свой талант важной эпопее».[1]

Свидетельство о том сохранил нам сам Пушкин во втором своем послании к Батюшкову, относящемуся к 1815 г.

А ты, певец забавы,
И друг пермесских дев,
Ты хочешь, чтобы славы
Стезею полетев,
Простясь с Анакреоном,
Спешил я за Мароном
 И пел при звуках лир
Войны кровавый пир»

Неудача Жуковского и отказ Пушкина в деле создания важной, героической эпопеи понятны: работа карамзинистов слишком изменила характер литературы и опорочила грандиозные жанры. Пушкинский «Бова» начинается с того же, чем кончается послание к Батюшкову: с от-

[1] Соч. Батюшкова, 1887, т. I, стр. 254. Л. Майков. «О жизни и соч. Батюшкова».

каза от эпопеи и всего строя старой литературы, который ее позволял осуществлять; помимо примера опороченных еще Буало «северных» тем для эпопеи (Шапелен) и примера опороченных самим Батюшковым национально-героических тем для эпопеи (Рифматов-Шихматов), вступление к поэме опорачивает довольно смело даже для карамзинистов, предпочитавших нападать на второстепенные явления — Мильтона и Камоэнса. Выбор примера для подражания — Вольтер, но не Вольтер «Генриады», а Вольтер contes — имя А. Н. Радищева, как автора поэмы «Бова» это достаточно поясняет. [1] Выбор фантастически-народной темы был вполне понятен в ту пору, «легкие» эпические произведения XVIII века и карамзинистов его предсказывали. Этот выбор остался неизменным у Пушкина и во второй его поэме «Руслан и Людмила». Но тогда как «Руслан и Людмила» произвела жанровый переворот в русской поэзии, «Бова» остался незначительным и недоведенным до конца опытом.

Это объясняется тем, что Пушкин не наткнулся еще на разрешение важнейших вопросов поэтического стиля. Условная маска карамзинистского поэта «causeur'а» была достаточно выработана уже Карамзиным («Илья Муромец») и Херасковым («Бахариана»). (Поэма является близким подражанием «Илье Муромцу» Карамзина.) Наличие эротики, нарочитая литературность (вступление о героической эпопее), отступление в образах (у Карамзина — эротическая перифраза пейзажем, у Пушкина — отступление о Наполеоне), обращение к читателю и т. д. — все эти черты наличествуют в поэме. Пушкин действовал как стилизатор. Это явствует из стиля поэмы, представляющего неорганическое смешение предметных рядов,

---

[1] Следует отметить, что Пушкин считал А. Н. Радищева также автором поэмы «Алеша Попович», принадлежавшей его сыну, Н. А. Радищеву. (Статья его о Радищеве.)

характерное для всей его лицейской продукции. В полном соответствии с лицейской лирикой и предметные ряды и ряды героев: Бендокир Слабоумный, царь Додон и рядом Лекарь славный, Эскулапа внук, Эвельдорф «обритый весь»; «Отче наш и Богородица» рядом с Эротом. Главным элементом, который повлек за собою всю систему, был здесь метр. Метр, которым написана поэма (четырехстопный безрифменный хорей с дактилическим окончанием), употреблялся ранее Карамзиным, Херасковым, но это был метр легкой conte, метр сугубо говорной, «козерский».

«Руслан и Людмила» задумана в лицейское время, Пушкин работал над нею в годы перелома, окончена она в 1820 г. Ни одна поэма, по свидетельству Анненкова, не стоила Пушкину столько труда и ни одна не вызвала такого негодования и восхищения. Этою поэмою Пушкин совершает жанровую революцию, и вне понимания ее не может быть осознан пушкинский эпос.

Карамзинисты и теоретически и практически уничтожили героическую поэму, но вместе с ней оказался уничтоженным эпос, большая форма, вообще. Несмотря на размеры, иногда довольно значительные, «сказка», «conte» воспринималась как младший жанр, как мелочь.

В «Руслане и Людмиле» Пушкин принимает жанр сказки, но делает ее эпосом, большой эпической формой. Связь с «Бовой» в «Руслане и Людмиле» сказывается как тематическим, фабульным материалом сказки [1] (ср. даже деталь, напр. «чох» немца-лекаря в «Бове» со

---

[1] Нельзя не отметить роли «сказочного» элемента, с одной стороны, и нового метра, с другой, в самые ответственные эпох и создания эпоса. Так, в 1866—1870 гг. Некрасов создает новый народный эпос на основе «сказки» и особого метра, представляющего новую разновидность говорного стиха. К этому же времени Полонский создает младший эпос «Кузнечик-Музыкант», на основе метра «натуралистов-поэтов» и травестийных масок.

знаменитым «чохом» головы в «Руслане и Людмиле»), так и характером авторского лица. И то и другое, однако, изменилось.

Поэма написана четырехстопным ямбом. Важность метра в жанровом отношении, его жанровая роль не подлежит сомнению. Послания, написанные трехстопным, четырехстопным и шестистопным ямбами, являются тремя совершенно разными жанрами. В том или ином метре (и даже в частных чертах его) есть целый ряд смысловых условий. Таким образом, метр является очень существенным компонентом стиховой речи, а не внешней ее формою. Этим объясняется, что метр может быть окрашен своими жанровыми компонентами. Так, известные формы ямба неминуемо вызывают окраску эпопеи, оды и т. д. Вступая в другие жанровые их соединения, эти формы своей окраски не теряют; но функция окраски меняется. Когда в «Домике в Коломне» Пушкин отходит от своего, прежнего эпоса, это сказывается в первую очередь в борьбе со старым метром и его метрическими целыми (строфа, абзац). Работа над новою стиховою драмой точно также влечет за собой у Пушкина пересмотр метрических вопросов и отказ от классического метра драмы александрийского. Четырехстопный ямб, с которым связаны главные поэмы Пушкина, представлял ряд смысловых условий, важных для жанра поэмы. Прежде всего, с ним не была связана определенная жанровая окраска: четырехстопным ямбом писались в XVIII—XIX веке и оды торжественные и оды «горациански-анакреонтические» (Капнист), и бурлескно-пародические поэмы XVIII века («Энеида» Осипова) и «contes», сказки («Сон», Козодавлева) и, наконец, послания. Все, за исключением героической поэмы. Ко времени написания «Руслана и Людмилы», четырехстопный ямб был по преимуществу лирическим стихом, а в посланиях очень быстро исчезла

определенная замкнутая строфа, чем стих этот стал удобен для неравномерных стиховых абзацов и чем он получил большую свободу в чередовании, количественном и качественном, — строк с мужским и женским окончанием.

Эта неопределенная жанровая функция метра освобождала Пушкина от ассоциаций с готовыми эпическими жанрами как старшими, так и младшими и давала возможность легкого перехода от повествования в собственном смысле к лирике.

В «conte» с говорным стихом авторское лицо, лицо рассказчика доминировало и окрашивало всю стиховую речь. В «Бове» перед нами чистое явление стихового сказа, подсказанное самым метром поэмы. В «Руслане и Людмиле» авторское лицо то появляется, то исчезает. Оно дано в виде обращений к читателю, риторических вопросов, замечаний и, наконец, выделено в особые группы так называемые «отступления». «Оступления» были характерны и для эпоса карамзинистов, но благодаря говорному стиху не осознавались, как отступления: все было в одинаковой мере «рассказом» (так называли тогда «сказ»).

Гибкий четырехстопный ямб, как губка, впитывал в себя лирику, и лирика была ощутительна как «отступление». Таковы элегические «отступления» в песне I («Ах, если мученик любви»), песне V («Я помню маленький лужок» и «Зачем судьбой не суждено»), таков же элегический зачин VI песни. Зачины же песен II — IV были как бы посланиями, переселившимися в поэму, а песня дев в IV песне поэмы — вставным романсом. И автор и читатель меняются в продолжении поэмы в зависимости от самого материала. Автор — то эпический рассказчик, то иронический болтун, сам забывающий, о чем идет речь (песнь V, «Да впрочем дело не о том», «Но поздно, я болтаю вздор»). Это происходит оттого, что жанр поэмы оказался

комбинированным в «младший эпос», в «conte» замешалась лирика (элегия, послание, а в картине боя — ода).

Пушкин остается в пределах «conte» по теме (волшебная народная сказка) и по вытекающей из темы сложности фабулы (ср. сложность фабулы «Бахарианы»), но гибкость и переменность материала, а вместе и способа его подачи (авторское лицо) выводит его на новую дорогу. Оставаться в кругу лексического однообразия «среднего штиля» выработанного карамзинистами, Пушкин не мог. Оно есть в поэме кусками. Но переход из одного тона в другой требовал нового стиля.

К 1818 г. относится кризис карамзинизма, к тому же году относится сближение Пушкина с архаистом Катениным. Элементы «высокого» и «низкого» штилей взамен нормативного однообразия «среднего штиля» были использованы Пушкиным для различной окраски материалов, а «низкий» словарь — для новой трактовки «народности». В итоге поэма перестала быть «легкой сказкой», на основе «младшего эпоса» вырос комбинированный жанр с использованием других, лирических жанров (что еще подчеркнуто лирическим эпилогом) и с частичным переходом в героический эпос (ср. знаменитый «бой» в VI песне, послуживший образцом для Полтавского боя в «Полтаве» и для Лермонтовского «Бородина»; Кюхельбекер ставил его выше, чем бой в «Полтаве»).

Поэма, будучи по тематической основе «легкой сказкой», имела все притязания стать новым большим эпосом. Шум и журнальная война по поводу нее превышает впечатление, произведенное позже каким-либо другим произведением Пушкина. Это было подлинной жанровой революцией. Озлоблены были вовсе не старшие архаисты, как это обыкновенно изображается, а либо «беспартийные консерваторы», либо те же старшие карамзинисты и близкие к ним. Воейков, описательный поэт, писавший в стиле

старших карамзинистов и близкий к ним, нападал на «подлость» слов в поэме. «Житель бутырской слободы» возмущался тем, что «народная сказка» преподнесена серьезно. Вожди старших карамзинистов не поняли, не увидели поэмы: Карамзин назвал ее «поэмкой», т. е. принял за мелочь. Дмитриев сравнивал ее с пародическим бурлеском XVIII века, «Энеидой» Осипова и осуждал ее эротизм.

Пушкин был, разумеется, неравнодушен к этой словесной войне. Уже в 1828 г., переиздавая вторым изданием поэму, он написал к ней предисловие, в котором бесстрастно выписал все бранные отзывы, оставив их без возражения. Тем явнее была ирония. К одной критике отнесся Пушкин, однако, особо внимательно — это была статья, которая вышла из круга Катенина и которую Пушкин сначала приписывал Катенину. Статья состояла в ряде вопросов о фабульных невязках в поэме («слабость создания поэмы»). С последним Пушкин был согласен (Заметка о «Руслане и Людмиле»).

Обычный путь среднего писателя состоит в выправлении «недостатков механизма» и в честном выборе «пути наибольшего сопротивления»: научиться тому, что не удается. В современной литературе это носит название «учебы». Эволюционный путь Пушкина не таков. Вместо того чтобы «увязывать» фабулу, он начинает строить свой эпос вне фабулы. Полный отказ от «conte», перерез пуповины с этой традицией, влечет за собою отказ от сложной, развитой фабулы. В результате комбинированного жанра «Руслана и Людмилы» была нащупана новая эпическая пружина большой мощности. В этой поэме обнаружились как бы два центра «интереса», динамики: 1) фабульный, 2) внефабульный. Сила отступлений была в переключении из плана в план. Выступало значение этих «отступлений» не как самих по себе, не статическое, а значение их энергетическое: пере-

ключение, перенесение из одного плана в другой, само по себе двигало. Подобно этому сравнение (шире, образ) у Пушкина в этой поэме перестало быть уподоблением, сравнением предмета с предметом: оно то же стало средством переключения. Похищение «Руслана и Людмилы» сравнено с тем, как похищает коршун у петуха курицу. Переключение из «страшного замка колдуна» в «курятник» получается огромной силы и удается вовсе не из-за слабого слова «так» («Так видел я»), а благодаря стилистической образной связи: петух — «султан курятника спесивый», «трусливая курица» — «подруга», «любовница», коршун — «цыплят селенья старый вор», «приявший губительные меры», «злодей». Что это оказалось устойчивым результатом в конструкции образа, явствует из подобного же образа-отступления в «Онегине» «о волке и ягненке» и в «Графе Нулине» о кошке и мыши.

При этой внефабульной динамике сами герои оказались переключаемыми из плана в план. Осталось, в сущности, только амплуа героев, на которые нагружается разнообразный материал. Самым широким по захвату фабульного материала и самым невесомым оказался главный герой. К 1825 г. относится «Опыт науки изящного» лицейского учителя Пушкина, Галича, в котором говорится о герое эпопеи, как о «мнимом средоточии», являющимся только точкой пересечения фабульных линий: «Круг жизни, раскрывающийся в эпопее, конечно, имеет нужду в средоточии, из коего разом обозреваются все явления и формы, и сие то идеальное, мнимое средоточие есть герой».[1] При переносе центра тяжести на внефабульный ход, на смену материалов, «мнимый герой» становился «свободным героем», носителем разнородного материала.

[1] «Опыт науки изящного, начертанный А. Галичем», Санктпетербург, 1825, § 171, стр. 162 — 163.

«Кавказским пленником» сразу же после «Руслана и Людмилы» открывается ряд «южных» поэм Пушкина. Есть ряд литературных условий, при которых исторический и современный национальный материал становится литературным, в частности поэтическим. «Руслан и Людмила» была сказкой, в которой была подновлена (относительно) «народность», что и выразилось в противоречивом эпитете Пушкина «русский Ариост», который носится в 20-х годах. Выход в экзотику, «южных» поэм, как это ни странно, совпадал с теоретическим требованием «народности» в новой литературе, назвавшей себя «романтическою»: так О. Сомов, в книге «О романтической поэзии» 1823 г. указывает на живописность национальных материалов, в которые зачисляет и Сибирь, и Украину, и Кавказ и Крым. [1] Так экзотические поэмы Пушкина были

[1] «О романтической поэзии. Опыт в трех статьях». Сочинение Ореста Сомова, СПБ, 1823 г., статья III. «Часто я слыхал суждения, что в России не может быть поэзии народной, что мы начали слишком поздно; . . . что природа нашего отечества ровна и однообразна, не имеет ни тех блестящих прелестей, ни тех величественных ужасов, которыми отличается природа некоторых других стран. . . что век рыцарства для нас не существовал; что никакие наместники не пережили у нас старых былей, что преданий у нас весьма мало, и те почти не поэтические, и пр. и пр. Несправедливость сего мнения. . . сама собою опровергается, когда мы посмотрим вокруг себя и заглянем в старину Русскую» (стр. 83—84). «Сколько разных обликов, нравов и обычаев представляются испытующему взору в одном объеме России совокупной! Не говоря уже о собственно-русских, здесь являются малороссияне, с сладостными их песнями и славными воспоминаниями; там воинственные сыны тихого Дона и отважные переселенцы Сечи Запорожской: все они... носят черты отличия в нравах и наружности. Что ж, если мы окинем взором края России, обитаемые пылкими поляками и литовцами, народами финского и скандинавского происхождения, обитателями древней Колхиды, потомками переселенцев, видевших изгнание Овидия, остатками некогда грозных России татар, многоразличными племенами Сибири и островов, кочующими поколениями монгольцев, буйными жителями Кавказа, северными лапонцами и самоедами» (стр. 86). «Ни одна страна в свете не была столь богата разнообразными поверьями, преданьями и тифоломиями, как Россия. . . кроме сего

в сознании современников романтическими, не только в силу их настроения, рвавшего со старой эпической традицией, но и по материалу. В «Кавказском пленнике» этот переход на «национальность» и на «современность» в фабуле закреплен эпилогом, который Вяземский называл «славословием резни» (кавказской). В соответствии с этим «Кавказский пленник» уже не «поэма», а «повесть», по пушкинской терминологии, на которой он впрочем не настаивал, ибо определенное название новых жанров указывало бы, что жанр уже стабилизовался. Принципы новой вещи были яснее всего указаны самим Пушкиным: «повесть, поэма или что вам угодно»; «описание нравов черкесских не связано с происшествием и есть не иное что, как географическая статья или отчет путешественника». «Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей повести, но все это ни с чем не связано и есть истинный hors d'oeuvre». Примат материала, вытесняющего фабулу, ведет к простоте плана: «Простота плана близко подходит к бедности изобретения. . . Легко было бы оживить рассказ происшествиями, которые сами собой истекали бы из предметов. Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником его избавительницы; мать, отец и братья ее могли бы иметь каждый свою роль, свой характер; всем этим я пренебрег: во-первых, от лени, во-вторых, оттого, что разумные эти размышления пришли мне на ум тогда, когда обе части поэмы были уже кончены, а сызнова начинать не имел я духа».

сколько в России племен, верующих в Магомета и служащих в области воображения узлом, связующим нас с Востоком. И так поэты русские, не выходя за пределы своей родины, могут перелетать от суровых и мрачных преданий Севера к роскошным и блестящим вымыслам Востока» (стр. 87). (Курсив мой. *Ю. Т.*) Таким образом, вопрос об экзотичности южных поэм меняется: это поэмы «национальные». Политическое сознание эпохи 20-х годов, к которым соотнесен литературный ряд, считал их таковыми в большей мере, чем поэмы на русском бытовом материале.

Карамзин принял новое жанровое построение за фабульный беспорядок: «слог жив, черты резкие, а сочинение плохо: как в его душе, так и в стихотворении нет порядка». Главный герой — герой лирический. Он был неудачной пока попыткой Пушкина обратить свободного героя в х а р а к т е р, попыткой психологизации, удавшейся значительно позднее: «Кавказский пленник» — первый неудачный опыт, характер, с которым я насилу сладил. Он был принят лучше всего, что я ни написал, благодаря некоторым элегическим и описательным стихам». «Характер Пленника неудачен. Это доказывает, что я не гожусь в герои романтического стихотворения». И, однако, это все же попытка создать характер на основе «свободного героя», а не оставить «амплуа»: «зачем не утопился мой Пленник вслед за черкешенкой? Как ч е л о в е к, он поступил очень благоразумно, но в г е р о е поэмы не благоразумие требуется». Перевес «человека» над «героем» был у Пушкина намеренным.

Повесть была снабжена примечаниями. Примечания пояснительные к неизвестным словам и названиям — прием общий и прозе и стихам того времени. Некоторые примечания к поэме носят уже характер дополнительных сведений (напр. о гостеприимстве черкесов) и неожиданно прозаически освещают стиховую речь. Таково примечание к стихам о черкешенке: «Поет ему и песни гор», переносящее читателя к замечаниям путешественника о климате Грузии и ее песнях. Примечания эти интересны, как прямой ввод читателя в методы работы, как обнаружение прозаических материалов и связывание стиха с ними. (Пушкин использует документальные примечания во всех поэмах, основанных на экзотическом и историческом материалах. В «Евгении Онегине» он делает их средством полемики с критикой и пародирует самый метод.) Но особенно любопытны примечания, касающиеся литературных источников

поэмы. Пушкин приводит длинную выписку державинской «Оды к графу Зубову» и из послания Жуковского к Воейкову, из которых последнее было действительным пушкинским источником. Дело было, может быть, в том, что, «заимствование» вовсе не считалось в 20-х годах грехом и противопоставлялась самая обработка мотива, причем упор на точность, описания выделял пушкинскую обработку материала, а кроме того дело было и в жанровой разнице источников и поэмы. С этой точки зрения «Послание к Воейкову» Жуковского особенно любопытно: немногим по размерам уступая пушкинской поэме, оно остается посланием, между тем как тот же описательный материал, поставленный в сюжет и играя там роль сюжетную — временных перерывов, торможения, замены фабульных мотивов, давал ощущение большой формы (хоть он и был hors d'oeuvre, но вся вещь на нем и держалась).

Описательная же точность приводит Пушкина к новым стилевым явлениям; ср. эпитет «седых, румяных, сизых гор»; ср. собственное значение, которое кажется метафорическим именно в силу его обыденности: «стрела выходит из колчана», и т. д.[1] Упор на описание привел его и к новым методам: противопоставлению разных описательных моментов посредством их звуковой окраски. Ср. отрезок: «Когда с глухим сливаясь гулом, предтеча бури, гром гремел» с отрезком: «заря на знойный небосклон за днями новы дни возводит», «утих аул». (Ср. это с приведенным выше примером из позднейшей лирики: «Стамбул

---

[1] О черкесской песне: «На берегу заветных вод» Пушкин пишет Вяземскому: «Кубань — граница. На ней карантин и строго запрещается казакам переезжать об-он-пол. Изъясни это потолковее забавникам «Вестника Европы». Точность стихового слова сейчас не ощущается. Ср. пушкинское объяснение словоупотребления в «Бахчисарайском фонтане» «пронзительных лобзаний»: «Моя грузинка кусается. . . это ново».

гяуры нынче славят».) Но главным последствием этого упора на описание была новая трактовка сюжета. Основными для изображения героев и положений стали описательные детали: так, перед речью героини дается описание ситуации: «Раскрыв уста, без сил рыдая. . .», это описание предвещает самое положение: «Тогда кого-то слышно стало. . . мелькнуло девы покрывало, и вот печальна и бледна к нему приблизилась она». Описание означает временные перерывы и, наконец, самая развязка дана не прямо: «вдруг волны глухо зашумели и слышен отдаленный стон. . . И при луне в водах плеснувших струистый исчезает круг». [1]

В связи с упором на описание, авторское лицо по сравнению с «Русланом и Людмилой» в поэме спрятано (единственное прямое а в т о р с к о е отступление в части 1 — 8 строк «не вдруг увянет наша младость»), а элегия дана монологом героя и точкой зрения, ракурсом героя оправданы описания.

По поводу «Кавказского пленника» и южных поэм существует особая научная литература о байроновском влиянии. [2] Эту тему необходимо, конечно, ограничить: принципы конструкции этих поэм развились из результатов, ставших ясными Пушкину после «Руслана и Людмилы» и связанных исторически со «сказкой», conte. Знакомство с Байроном могло их только поддержать и усугубить. В области же героя влияние Байрона несомненное, впрочем, сильно осложняется тем, что герой по самому своему положению в поэме был рупором современной э л е г и и, стало быть конкретизацией стилевых

[1] Здесь можно говорить о влиянии приемов Байрона.

[2] Ср. книгу В. М. Жирмунского «Пушкин и Байрон», представляющую собою наиболее полный пересказ всех подражаний «Кавказскому пленнику» в поэзии 20-х и 30-х годов. Подражаний было очень много. Значение их в книге не выяснено.

явлений в лицо. В итоге внефабульного развития сюжета поэма по размерам получилась раза в четыре меньше «Руслана и Людмилы», а в итоге оперирования описательным материалом, как временными сюжетными элементами, она оказалась фрагментарной, с большой ощутимостью абзацев (характерен вставной номер, «черкесская песнь», со сложной строфой).

Этот путь последовательно довел Пушкина до поэмы-фрагмента в «Братьях-разбойниках». Основанная на действительном происшествии, свидетелем которого был сам Пушкин в Екатеринославе, фабула есть дальнейшее углубление непосредственной связи с конкретным материалом. Сюжет оказался tour de force, виною этому полное исчезновение авторского лица и ведение рассказа через героя: для лирического сказа от имени героя не оказалось лексического строя; этот строй колеблется в поэме между «харчевней», «острогом», и «кнутом», с одной стороны, стилем «байронической элегии», с другой. «Снижение» героя, взятого с натуры, оказалось достаточно нейтрализованным этим обстоятельством. Но в этой поэме Пушкин делает попытку добиться интонации действующих лиц, и этот опыт краткой прерывистой речи героя, иногда переходящей в словесный жест, используется им позднее.

В «Бахчисарайском фонтане» Пушкин точно также использовал материал путешествия, но впервые в эпосе прикоснулся к историческим материалам, правда, в виде предания: он «суеверно перекладывал в стихи рассказ молодой женщины». Материал восточного предания дан условно, и намеренно условно: «слог восточный был у меня образцом, сколько возможно нам, благоразумным, холодным европейцам. Почему я не люблю Мура? Потому что он чересчур уж восточен». Авторское лицо в поэме обратилось в регулятор колорита, и отступления приобрели

функцию именно этого осмысления чужого материала, иногда осмысления иронического:

Над ним крестом осенена
Магометанская луна.
(Символ, конечно, дерзновенный,
Незнанья жалкая вина).

Автор — лирический проводник европеец по Востоку, и эта его текстовая роль дала материал для лирического конца поэмы. В соответствии с этим, авторское вмешательство в действие выражается в вопросах и ответах, «описывающих» самые действия. Метод описания, приложенный к сюжету в «Кавказском пленнике», обратился в полное завуалирование фабулы. Даже самое разрешение фабулы поставлено под знак вопроса (ср. Вяземский: «Творение искусства — обман. Чем менее высказывается прозаическая связь в частях, тем более выгоды в отношении к целому»). Здесь впервые появились те точки à la ligne, которые заменяют текст и мотивируют фрагментарность. Снова наличествует вставной нумер «Татарская песня». Вместе с тем в поэме продолжались те же методы работы, что и в «Кавказском пленнике». Пушкин привлекает к изучению материалы («Histoire de Crimée», «Тавриду» Боброва). Вяземский говорит со слов Пушкина, что он «пишет поэму «Гарем» о Потоцкой, похищенной которым-то ханом, событие историческое». Посылая поэму Вяземскому, Пушкин в качестве материала для предисловия или послесловия приложил «полицейское послание». Рисунок фонтана не был приложен к изданию только потому, что все это «верно описано в поэме». К изданию были приложены примечания документального характера из книги Муравьева-Апостола—«Путешествие по Тавриде». Однако, документ противоречит фабуле поэмы. В нем говорится о мавзолее прекрасной грузинки, жены хана Керим-Гирея («новая Заира. . . она повелевала. . . но не-

долго: увял райский цвет в самое утро жизни своей»). «Странно, — пишет Муравьев-Апостол, — что все здешние жители непременно хотят, чтобы эта красавица была не грузинка, а полячка, именно какая-то Потоцкая, будто бы похищенная Керим-Гиреем. Сколько я ни спорил с ними, сколько ни уверял их, что предание сие не имеет никакого исторического основания и что во второй половине XVIII века не так легко было татарам похищать полячек, — все доводы мои оставались бесполезными».[1] Здесь интересно цитатное указание самого Пушкина на неисторичность предания, а также и то, как распределились в две фабульные линии две версии, историческая и легендарная об одном лице: «грузинка или полячка» стали в фабуле Грузинкой и Полячкой.

Условная фабула в сочетании с условными героями вытравили «документальность», застилизовали ее. Может быть, в том обстоятельстве, что самые методы работы не развились, причина того, что сам Пушкин ставил «Бахчисарайский фонтан» ниже «Кавказского пленника».

Невязка условной фабулы с историческим материалом заставляла либо отказаться от исторического материала, либо от условной фабулы и условных героев. Первое происходит в «Цыганах», второе — в «Борисе Годунове». «Цыганы» завершают первый период эпоса и разрушают его. Экзотический и вместе национальный материал южных поэм здесь сугубо снижен, как и герои. О «Цыганах» одна дама заметила, что во всей поэме один только честный человек, и тот — медведь. Покойный Рылеев негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глазеющей публики. Вяземский повторил то же замечание. Рылеев просил меня сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее. Всего бы лучше

[1] Путешествие по Тавриде в 1820 г., СП. 1823, стр. 118—119.

сделать из него чиновника или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы: ma tanto meglio». «Помещик» и «чиновник» еще впереди; но в «Цыганах» снова перед Пушкиным возник вопрос о «герое» и «характере». Пушкин становится перед вопросом об изменении героя под влиянием появления второстепенных героев, изменения второстепенной «страдательной среды» (термин Салтыкова), в которой герой прикреплен. Полное отсутствие «авторского лица», перенесенного в эпилог, исполнение того, что в «Кавказском пленнике» стало ясно Пушкину только по окончании и оживление второстепенных героев, повлекло за собой своеобразное положение лирического «героя» среди характеров. Алеко оказался лицом другого жанрового измерения в ожившей «среде», лицом, оторванным от роли и ремесла, данного ему автором, и сюжетная катастрофа была в сущности катастрофой литературной: столкнулся лирический, элегический «герой» с эпическими «характерами». Отсюда замечание дамы, Вяземского и Рылеева.

«Цыганы» переросли жанровые пределы поэмы; развитие сюжета не только фрагментарно, но и распределились роли автора и героев; автор — эпик, он дает декорацию и нарочито краткий, «сценарный рассказ», герои в диалоге, без авторских ремарок, ведут действие. Стиховая ткань эпоса разорвана драматическим диалогом и вставными нумерами. Разорваны диалогом даже строки. Вместе с тем, поэма оказалась разорванной и метрически. «Характерное» освободилось от принудительной сглаживающей силы одного метра — впервые в ямбической поэме появились во вставных нумерах другие метры. Так Пушкин оказался перед поэмой, переросшей одновременно «героя», жанр и метр, — очутился перед стиховой драмой.

Подготовительные изучения Пушкина к «Борису Годунову» превосходят по размаху и характеру своему все

практиковавшиеся им до этой поры. Изучения ведутся одновременно и теоретические и материально-документальные.

В области теоретической Пушкин ищет выхода из принятых законов трагедии, связанных с героями и фабулой, в исторически-документальной, более обязательной и новой связи с фактом. Свободное и широкое развитие характеров является его задачей. В «Цыганах» оно явилось результатом персонифицирования, оживления «страдательной среды». В «Борисе Годунове» — следующий этап: приравнение главных героев к второстепенным.

Русская стиховая трагедия имела две традиции: княжнинскую героическую трагедию и так называемую «романтическую» озеровскую, которую поддерживали карамзинисты. Пересмотр общих вопросов, связанных с карамзинизмом, заставил Пушкина уже в начале 20-х годов критически отнестись к озеровской драме, основанной на любовной интриге, влекущей неизбежно за собою соответствующую трактовку героев.

Опыт его стиховой драмы «Вадим» (1822), оставшийся отрывком, идет как по теме. так и по намеченному стилю от героической княжнинской традиции. К 20-м годам стиховая трагедия в русской литературе иссякает. Причиной является победа карамзинизма, с его камерной, эмоциональной установкой поэтического слова и с отрывом от грандиозных жанров. В лагере архаистов идет усиленная работа над стиховой драмой. В области стиховой комедии играет главенствующую роль Шаховской. К 20-м годам относится напряженная работа Грибоедова над его комедией и работа Кюхельбекера над трагедией «Аргивяне». Грибоедов разрушает канон стиховой комедии, сделав ее портретной и резко оперев на бытовой памфлет, вследствие чего фабула оказывается смещенной со своего главного места. Кюхельбекер одновременно пытается раз-

решить важные вопросы в области стиховой трагедии.[1] Таким вопросом является прежде всего перенос центра тяжести с «любовной трагедии» на трагедию, где главным действующим лицом является масса. Самое заглавие трагедии это подчеркивает — «Аргивянами» его трагедия названа по недействующим лицам, которые составляют хор. Античный сюжет был органическим явлением в поэзии декабризма, окрашивавшего общественные темы своего времени в античные тона. Но перенесение античной конструкции в стиховую драму вызвало неудачу. Вместе с тем Кюхельбекер нащупал в своей трагедии массовое действие и одним из первых отказался от того метра, который был неразрывно связан со старою трагедией: он применяет белый пятистопный ямб вместо александрийского стиха. Пушкин признает за ним первенство в этом. Александрийский стих, дававший семантические условия для игры антитез и сентенции для массовой трагедии, ставившей задачей широкие и свободные изображения характеров, был непригоден. С ним была исторически связана особая культура декламации («глухо-рев», по выражению Пушкина, шутливо осмыслявшего фамилию актера Глухарева), целиком вытекавшая из трактовки «героев» старой стиховой трагедии.

Целиком присоединяясь к отрицательной позиции архаистов по отношению к современной трагедии, Пушкин решительно отвергает и классический материал и обращается не только к материалам национальной истории, но и к национальным источникам этой истории. За жанровую основу Пушкин избирает шекспировскую хронику, привнеся в нее, однако, черты и трагедии фабульной: «Вы меня спросите: трагедия моя — трагедия ли характеров, или костюмов? Я выбрал наиболее удобный род, но стараюсь

---

[1] Подробнее об этом см. ниже, в статье об «Аргивянах».

соединить их оба». Фабульная интрига вошла в трагедию линией Димитрия: «С удовольствием мечтал я о трагедии без любви; но кроме того, что любовь составляла существенную часть романтического и страстного характера моего авантюриста, Дмитрий еще влюбляется у меня в Марину, чтобы мне лучше высказать странный характер этой последней». Таким образом фабульная сторона трагедии играет роль подчиненную, роль предлога, свободного поля для того же «вольного и широкого» изображения характеров.

В итоге, однако, и жанр «хроники» и жанр «трагедии» оказался снова смещенным, Пушкин называет ее то «трагедией», то «драмой». [1] Он связывает ее с романтизмом и называет ее романтической, во-первых, потому, что в ней он обращается к «мутным, но кипящим источникам народной поэзии», и во-вторых, потому, что жанр самой вещи — комбинированный. Главными чертами «романтизма» для Пушкина являлась «народность» (что было общим взглядом) и новизна или комбинированность жанров (что было далеко не общим взглядом).

«Борис Годунов» при появлении (1831) был встречен враждебно критикою своего времени; причинами были: новый комбинированный жанр и новая стилистико-стиховая структура. Целью было «характерное» и при развитии интонационной стороны поэтической речи, здесь не было семантической среды четырехстопного ямба: «кар-

---

[1] Это отмечалось и критикой. Ср. Дельвиг «Лит. Газ.» 1831 г., № 1-2: «К какому роду должно отнести сие поэтическое произведение? Один называет его трагедией, другой романтической драмой, третий романической драмой и т. д.».

По тонкому замечанию Л. Поливанова, «само пушкинское название «Комедия о настоящей беде и т. д.» есть «термин пиес старого русского театра XVII века, далекий от всякой претензии различать виды драматической поэзии, в роде «Комедии о крепости Грубетона в ней же первая персона Александр царь Македонский» и т. д. Соч. Пушкина, изд. Льва Поливанова, т. III, стр. 10.

тин, игры слов эфекта в мыслях и выражениях». По новому, под углом характерного разрешался вопрос о поэтических диалектах: «есть шутки грубые, сцены простонародные». Поэту не должно быть площадным из доброй воли, если можно их избежать; если ж нет, то ему нет нужды стараться заменять их чем-нибудь иным». «Народная», площадная драма, рассчитанная на идеальные «массы зрителя», не удалась. «Простонародные» и комические сцены Надеждин назвал фарсом.

Пушкин придавал совершенно особое значение успеху и неуспеху своей трагедии: «с величайшим отвращением решаюсь я выдать на свет «Бориса Годунова». Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы» . . . «Хоть я вообще довольно равнодушен к успеху или неудаче своих сочинений, но, признаюсь, неудача «Бориса Годунова» будет мне чувствительна, а я в ней почти уверен» . . . «Признаюсь искренно, неуспех драмы моей огорчил бы меня; ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны законы драмы шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина. . .»

Диалектическим результатом «Бориса Годунова» была для Пушкина выяснившаяся жанровая роль ф р а г м е н т а. В «Борисе Годунове» личная фабула была оттеснена на задний план широкой фактически-документальной исторической фабулой. Это вызвало массу действующих лиц и трагедия была дана монтажем характерных сцен (в «Борисе Годунове» их 24). Важность для Пушкина изображения характеров, при массе действующих лиц, обострила выбор положений и точку зрения автора в каждой данной сцене. При этом обнаружилась самостоятельная роль каждой сцены.

Эволюция стиха—от развитых описаний к замещению их словом, как лексическим тоном («бездна простран-

ства»), углубляясь, вызвала эволюцию жанровую: подобно тому, как развитое описание, картину заменяет у Пушкина слово, являющееся лексическим представителем целого ряда ассоциаций, так и отдельная сцена, фрагмент, является в последующей за «Борисом Годуновым» драматической работе Пушкина представителем целой драмы.

В стиховой драме Пушкина после «Бориса Годунова» совершается то же, что и в эпосе: при небольшом количестве стихов дается большая стиховая форма. В эпосе это достигается энергетическим моментом переключения из плана в план, в стиховой драме — энергетической окраской речи со стороны драматического положения. Драматическое пространство перестает играть у Пушкина декоративную роль, а вводится, как конструктивный момент, в самую речь. Это совершилось естественным путем в «Борисе Годунове»: важность выбора положения для изображения характеров при мозаичности нового жанра толкала на это. Должна была отпасть грузная документальность декораций, чтобы это новое завоевание укрепилось. Неудача «Бориса Годунова», являвшаяся результатом переоценки «социального заказа», развязывает ему руки. «Искренно признаюсь, что я воспитан в страхе почтеннейшей публики, — пишет он, предугадывая неуспех трагедии, — и что не вижу никакого стыда угождать ей и следовать духу времени». Это первое признание ведет к другому, более важному: «так и быть, каюсь, что я в литературе скептик (чтоб не сказать хуже) и что все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону». Дело идет здесь о «романтизме», а стало быть о материалах и жанрах.

Вопросы эти при неудаче «Бориса Годунова» с обычным литературным скептицизмом (а вернее, свободой) Пушкин разрешает в диаметрально противоположную сторону. Не характеры, а амплуа (а иногда маски: Фауст,

Дон Гуан). Не площадная драма, а трагедия «костюмов». И вместе с тем, при учете результатов «Бориса Годунова», преобразование этих видов в большие жанры. С полной силой эти методы преобразования сказываются уже в «Сцене из Фауста», где насыщенный, сжатый диалог не обращается в отдельные лирические стихотворения, а является подлинной драмой именно благодаря выбору драматического положения. Пространственные и декоративные драматические элементы здесь важны не как данности, а как речевая установка.

Фауст.

«Что там белеет? Говори.

Мефистофель.

Корабль испанский трехмачтовый..

Фауст.

Все утопить.

Мефистофель.

Сейчас. *(Исчезает.)*

Это переключение драматических аксессуаров в речевую установку обращает стиховое слово диалога в стиховой жест.

Совершенно естественен второй этап стиховой драмы Пушкина, так называемые (и неправильно называемые) «маленькие трагедии», данные на основе сценарно сжатого диалога. Черновые заглавия Пушкина «Зависть», «Скупой» указывают, как Пушкин переходит к героям классической трагедии. Установка на фрагмент сталкивает Пушкина с фрагментарной английской трагедией Барри Корнуоли и Вильсона. В итоге и здесь Пушкин дает новый жанр классической трагедии, преобразованной в стиле и объеме технического фрагмента. Любопытны в этом отношении проекты названий Пушкина для драматического цикла: «Драматические Сцены», «Драматические Очерки», «Драматические Изучения», «Опыт Драматических Изуче-

ний». Первые два подчеркивают жанрообразующую роль фрагмента, вторые два указывают, что стиховой жанр был не только новым, но и теоретически нащупывался. Сила драматических аксессуаров, введенных в самую речь, как элемент ее (ср. знаменитую реплику Лауре: «Приди — открой балкон».), так велика, что Пушкин не нуждается в настойчивом проведении одного какого-либо лексического тона, и такие имена, как «Иван» (слуга), такие обращения, как «барин», не разрывают лексической иноземной окраски произведения и вместе с тем доводят ее до минимума, до прозрачности. Так могли пригодиться как материал автобиографические черты в «Каменном Госте» — ссылка Пушкина:

Лепорелло.
А завтра же до короля дойдет,
Что Дон Гуан из ссылки самовольно
В Мадрид явился — что тогда, скажите,
Он с вами сделает?

Дон Гуан.
Пошлет назад.
Уж верно головы мне не отрубят.
Ведь я не государственный преступник!
Меня он удалил, меня ж любя...

Лепорелло.
Ну то-то ж!
Сидели б вы себе спокойно там!

Дон Гуан.
Слуга покорный! Я едва-едва
Не умер там со скуки. Что за люди!
Что за земля! А небо?.. точный дым,
А женщины?.. [1]

---

[1] Ср. с этим письма об этом из ссылки: 1) Вяземскому 13/15 сентября 1825 г. «Они заботятся о жизни моей; благодарю — но чорт ли в эдакой жизни. Гораздо уж лучше умереть в Михайловском». 2) Жуковскому 6 октября 1825 г.: «все равно умереть со скуки или с аневризма». 3) Ему же, январь 1825 г.: «Вероятно

Точно также в «Скупом Рыцаре» автобиографическим материалом послужила скупость отца и известная стычка с ним. [1]

На «Моцарта и Сальери», благодаря его семантической двупланности, обиделся Катенин (в изображении Моцарта и Сальери, а в особенности, в фабуле драмы Пушкин полемически разрешал вопрос о «поэте», [2] а «Пир во время чумы» написан во время холерной эпидемии.

Семантическая структура трагедии костюмов, данная на иноземном материале, была полна современным автобиографическим материалом.

Между тем работа над «Борисом Годуновым» привела Пушкина к целому ряду общих последствий, и в этом отношении эволюционная роль этого произведения для второй половины творчества Пушкина может быть уподоблена роли «Руслана и Людмилы» для первой.

правительство удостоверилось, что я к заговору не принадлежу» и т. д. 4) Плетневу, январь 26 г.: «Покойный император в 1824 г. сослал меня в деревню за две строчки нерелигиозных — других художеств за собой не знаю». 5) Вяземскому, 26 мая 1826 г.: «Михайловское наводит на меня тоску и бешенство». 6) Дельвигу от 23/VII 1825 г.: «Некто Либий Серен, по доносу своего сына, был присужден Римским сенатом к заточению на каком-то безводном острове. Тиберий воспротивился этому решению, говоря, что человека, коему дарована жизнь, не должно лишать способов к поддержанию жизни. Слова, достойные ума светлого и человеколюбивого!»

[1] Ср. с материалом «Скупого Рыцаря» письмо Жуковскому, 31 октября 1824 г.: «Отец начал упрекать брата в том, что я преподаю ему безбожие. Я все молчал. Отец осердился. Я поклонился, сел верхом и уехал. Отец призывает брата и повелевает ему не знаться avec ce monstre, ce fils denaturé. . . Голова моя закипела. Иду к отцу, нахожу его с матерью и высказываю ему все, что имел на сердце целых 3 месяца. Кончаю тем, что говорю ему в последний раз. Отец мой, воспользуясь отсутствием свидетелей, выбегает и всему дому объявляет, что я его бил, хотел бить, замахнулся, мог прибить. . . Но чего же он хочет для меня с уголовным своим обвинением? рудников сибирских и лишения чести. . . дойдет до Правительства, посуди, что будет. Доказывать по суду клевету отца — для меня ужасно, а на меня и суда нет.» (Ср. с обвинениями «Скупого Рыцаря».)

[2] См. выше, в статье «Архаисты и Пушкин».

Работа эта в совершенно новом виде поставила перед Пушкиным вопрос о материале. Материал стал для Пушкина в «Борисе Годунове» обязательным, художественное произведение приблизилось к нему, был исключен момент авторского произвола по отношению к материалу, и этим самым художественное произведение приобрело совершенно новую внелитературную функцию. Недаром «Борис Годунов» вызвал в критике не только эстетические оценки, но и целые исторические штудии.

Эволюционировал и стих. Это была не только смена четырехстопного ямба пятистопным, но и новая организация стиховой речи, и не только в жанре стиховой драмы. Это было вызвано тем, что диалог, несущий на себе выразительные функции, был фактичен. Недаром в «Дамском журнале» был поставлен вопрос, «как он («Борис Годунов») был написан: стихами или прозой?» И был дан ответ: «И стихами, и прозой, и чем вам угодно. Мы теперь не называем стихами выражений, предлагаемых числом условленных слогов. Пишите прозой или стихами, и вы достигнете своей цели, если перо выразит душу». И недаром позднее Шевырев говорил о влиянии карамзинского прозаического периода на стих «Бориса Годунова». Это отозвалось и на новой трактовке четырехстопного ямба в последующих поэмах, и — с полной силой — на всей стиховой структуре «Домика в Коломне».

Вместе с тем, работа над подлинным историческим материалом необычайно обострила вопрос о методах современной обработки исторического материала: должно ли быть художественное произведение, построенное на историческом материале, археологически-документальным или трактовать вопросы исторические в плане современном. Уже сличение летописей с историей Карамзина должно было поставить эти вопросы, а внимание Пушкина к Пимену, — этому персонифицированному методу идеальной

летописи, — доказывает их важность. «Граф Нулин», написанный непосредственно вслед за «Борисом Годуновым», является совершенно неожиданно методологическим откликом, реакцией на работу поэта над документами: «В конце 1825 г. находился я в деревне и, перечитывая Лукрецию, довольно слабую поэму Шекспира, подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать затрещину Тарквинию? Быть может, это охладило б его предприимчивость, и он со стыдом принужден был бы отступить. Лукреция бы не зарезалась, Публикола не взбесился бы — и мир, и история мира были бы не те. Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась: я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть». Легкая повесть, примыкающая по материалам, по стилю к «Евгению Онегину», оцененная критикой, как скабрезный анекдот, была методологическим экспериментом. Отзыв о ней Надеждина любопытен: «Если имя поэта (ποιητής) должно оставаться всегда верным своей этимологии, по которой означало оно у древних греков творение из ничего, то певец «Нулина» есть par excellence поэт. Он сотворил чисто из ничего сию поэму. . . «Граф Нулин» есть нуль во всей мафематической полноте значения этого слова». Здесь замечательно, что от критика не ускользнул семантический замысел поэмы: эксперимент поэта, владеющего материалами, над приведением их в обратное измерение («нуль»). Частая игра словом «нуль» в современной критике в применении к поэме едва ли не совпадает с намеренной игрой самого Пушкина на имени героя.

Крайне любопытно, как Надеждин связывает «Графа Нулина» с «Полтавой». В статье о «Полтаве» он пишет: «Поэзия Пушкина есть просто пародия. . . Пушкина можно назвать по всем правам гением на карикатуры. . . По моему, самое лучшее его творение есть «Граф Нулин». В

соответствии с этим «Полтаву» он называет «Энеидой наизнанку», повторяя упрек Дмитриева по отношению к «Руслану и Людмиле».

Это не только странное непонимание. Причина этого отзыва, может быть, глубже, чем кажется, а упоминание о «Нулине» в связи с «Полтавой» у критика, не знавшего истории возникновения «Графа Нулина», поразительно. «Нулин» возник диалектически в итоге работы с историческим материалом, в итоге возникшего вопроса об историческом материале, как современном. Дальнейшие шаги в этом направлении сделаны Пушкиным в «Полтаве» и «Медном Всаднике». «Двойственность» плана и создания «Полтавы» неоднократно указывались критикой. Первоначальный интерес к романтико-исторической фабуле вырос при исторических изучениях в интерес к центральным событиям эпохи. Это обусловило как бы раздробление центров поэмы на два: фабульно-романтический и внефабульный. Поэма, основанная на этих двух центрах, имеет как бы два конца: фабула оказывается исчерпанной во второй песне, а третья песня представляет собой как бы самостоятельное развитие исторического материала с рудиментами исчерпанной фабулы, играющими здесь роль концовки. Материал перерос фабулу. В этом смысле раздробленная конструкция поэмы повторяет ту же борьбу фабульного и внефабульного начала, что и «Руслан и Людмила» и «Борис Годунов». «Полтава» и является в такой же мере смешанным комбинированным жанром: «стиховая повесть», основанная на романтической фабуле, комбинируется с эпопеей, развернутой на основе оды. (Ср. в особенности: «И он промчался пред полками» и начало эпилога.)

Надеждинский отзыв объясняется стилевой трактовкой исторического материала. В «Борисе Годунове» материал был распределен по действующим лицам, и вопрос шел о

характерности их. В эпосе современный поэт-рассказчик сам взял слово по отношению к историческому материалу. Исторический материал оказался современным, однако, не только поэтому. Если учесть выбор его, двупланность исторического и современного станет ясна. Нам приходилось уже говорить о семантической двупланности Пушкина. Историческая поэма Пушкина после «Бориса Годунова» двупланна: современность сделана в них точкой зрения на исторический материал. Обстоятельствами, предшествовавшими появлению «Полтавы» (1829), были: подавление восстания и недавняя казнь вождей-декабристов, а обстоятельствами современными: персидская и турецкая кампания, как возобновление национальной империалистической русской политики. (В «Путешествии в Арзрум» Пушкин не забывает отметить совпадение «взятия Арзрума с годовщиною Полтавского боя».) Аналогия «Николай I — Петр», данная уже Пушкиным в знаменитых «Стансах» («В надежде славы и добра») и впоследствии разрушенная в сознании Пушкина: («beaucoup du praporchik et un peu du Pièrre le Grand»), — была еще в полной силе. Прямого политического смысла поэма не имела, слишком документальны были изучения Пушкина и слишком ограничен бы был замысел, но современен был выбор материала и стилистическая трактовка его. Эпилог: «Прошло сто лет» подчеркивал современного поэта-рассказчика и не случайно перекликался с той же фразой из пролога к «Медному Всаднику».

«Медный Всадник» является последней «исторической поэмой» Пушкина и вместе высшей фазой ее. Исторический материал не играет роли самодовлеющей, документально-археологической, современной только по выбору: он становится современным, активным, введенным в поэму в виде «мертвого героя», идеологического современного образа. Примат, первенство материала над главным ге-

роем оттеняется в пушкинском эпосе названиями: «Бахчисарайский фонтан», «Цыгане», «Комедия о настоящей беде Московскому царству и т. д.», «Полтава». Эти названия подчеркивают эксцентрическое положение героя. Название «Медного Всадника» того же типа. В «Цыганах» было столкновение «героя» с ожившей «страдательной средой», второстепенными героями. В «Борисе Годунове» главные герои отступили, приравнены к второстепенным. В «Полтаве» имеем рецидив главных героев, «сильных, гордых сих мужей». В «Медном Всаднике» «главный герой» (Петр) вынесен за скобки: он дан во вступлении, а затем сквозь призму второстепенного. Процесс завершился: второстепенный герой оказался ведущим действие, главным. Этому предшествовала большая работа. Второстепенный герой, из современной «страдательной среды» обычен в литературе в виде комически или сатирически окрашенного. Должны измениться условия построения, чтобы он, потеряв эту окраску, принял ведущую роль. Работа над «Медным Всадником» велась Пушкиным вначале в виде сатирической поэмы «Родословная моего героя», где онегинская строфа, вызвав авторские отступления, мешала перемещению героя, но где совершилось уже вполне осовременение исторического материала (перенос его в родословную). В «Медном Всаднике» второстепенный герой победил: если не Алеко, так Евгений стал «чиновником». «Главное» положение второстепенного героя, ведущего действие, несущего на себе исторический и описательный материал, резко порывает с жанром комбинированной поэмы. Пушкин дает в «Медном Всаднике» чистый жанр стиховой повести. Фабула низведена до роли эпизода, центр перенесен на повествование, лирическая стиховая речь вынесена во вступление. Стиховое повествование, опирающееся на документы (Пушкин обставляет и эту поэму, как все предшествующие — примечаниями), сохраняя

все признаки стиха, во фразеологическом отношении опирается на прозу:

Все перед ним завалено;
Что сброшено, что снесено;
Скривились домики, другие
Совсем обрушились; иные
Волнами сдвинуты; кругом,
Как будто в поле боевом,
Тела валяются. . .

Изменилось и литературное время, не прикрепленное к фабульному эпизоду. Это уже не время поэмы, соединенное с моментом завязки и катастрофы. Это широкое время— повести. То, что выносилось Пушкиным в эпилоги в жанре комбинированной поэмы, вошло в текст повести. На это жанровое преобразование несомненно повлияла работа Пушкина над прозаическими жанрами.

Эволюция пушкинского эпоса как бы в сокращенном виде отражена в «Евгении Онегине»: это произведение, эволюционирующее от главы к главе, «Онегина» Пушкин писал больше 8 лет, и отдельные главы его выходили в свет от 1825 по 1832 гг. Анненков пишет по этому поводу: «Евгений Онегин» кроме всех других качеств есть еще изумительный пример способа создания, противоречащего начальным правилам всякого сочинения. Литературная эволюция как раз и не считается с «начальными правилами».

Сам Пушкин, как всегда, понимавший свои вещи лучше современных критиков, дал два положения, два термина, необходимых для уразумения «Евгения Онегина».

Первое сообщение Пушкина о «Евгении Онегине» такое: «Я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница!»

Последняя строфа последней главы:

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна

И с ней Онегин в смутном сне
Явилися впервые мне —
И даль с в о б о д н о г о р о м а н а
Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал.

Итак: «не роман, а роман в стихах» и «свободный роман». — Начнем с последнего.

Борьба Пушкина против фабульной скованности поэмы была борьбой за внесюжетное построение; внесюжетное построение — это развертывание вещи на материале, будь то лирический или описательный. В 1823 г. был уже проделан опыт «Кавказского Пленника» с удачей в создании большой формы на внефабульном построении и с неудачей первого опыта построения «характера». Уже во время работы над III главой «Онегина» написаны «Цыганы», где герой выведен из своего жанрового равновесия. В «Евгении Онегине» эти одновременные опыты и эти вопросы разрешаются опытом «свободного романа» и связанного с ним «свободного героя». И фабула и характер не задуманы во всех чертах, а предоставлены развертыванию, развитию. Вначале «Евгений Онегин» задуман как сатирическая поэма, «в роде Дон-Жуана Байрона», поэма не для печати, в которой поэт захлебывается желчью. А в 1825 г. он пишет Бестужеву: «Где у меня сатира? О ней и помина нет в «Евгении Онегине». Фабула должна была быть достаточно свободной и емкой для включения материала деревни, города, света, литературы, и развивалась, подталкиваемая собственной инерцией, — так, Онегин по первоначальному варианту, должен был влюбиться в Татьяну, в III главе. Вычеркнутая строфа (после XXI) главы II, первоначально относившаяся к характеристике Ольги, затем, по намерению поэта, должна была относиться к Татьяне. Подобно этому расширялись амплуа героев. Евгений был вначале задуман как «герой» (черты «Демона», прообраз Н. Раевского). При развертывании

романа не только расширяются материалы героя (внесение автобиографических черт), но он и осмысляется пародически. Ленский должен был быть «крикуном и мятежником странного вида» (с чертами Кюхельбекера), он становится элегиком, по контрастной связи с Онегиным и по злободневности вопроса об элегиях, что дает возможность внедрения злободневного материала. Герои, которые в критике были названы типами, были свободными, двупланными амплуа для развертывания разнородного материала. (Ср. общие, отвлеченные названия Пушкина для глав: «Поэт», «Барышня».)

«Свободный роман» — «панорама», по выражению Пушкина, строит материал на переключении из плана в план, из одного тона в другой. Это переключение (так называемые «отступления») явилось главным сюжетным средством и уничтожило однотонность героя-амплуа. Исключительной двупланности достигает Пушкин в самых ответственных фабульных пунктах (высокий и иронический план смерти Ленского), совершенно изменяя этим функцию фабулы. Внесюжетная «свобода» романа подчеркнута его концом. Роман как начат, так и окончен внезапно. Прощание с Онегиным дано на напряженном фабульном моменте. Но и последняя глава (1832) и первое полное издание «Евгения Онегина» (1833) кончалось «отрывками из путешествия Евгения Онегина», которые и являются, таким образом, подлинным концом Онегина, подчеркивающим его «бесконечность». Эти отрывки не только подчеркивают внесюжетное построение, но как бы стилистически символизируют его. Последние 140 стихов написаны в виде отступлений от одной фразы: «я жил тогда в Одессе пыльной»:

63. Я жил тогда в Одессе пыльной. . .
91. А где бишь мой рассказ несвязный?
В Одессе пыльной, я сказал. . .

И весь «Евгений Онегин» кончается неконченной фразой:

203. Итак, я жил тогда в Одессе.

Свобода романа была в его развертывании, не только сюжетном, но и стилистическом:

Собранье пестрых глав,
Полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных.

Сравнить подоснову стиховой речи I главы (установка на светскую речь и отсюда галлицизмы) с подосновой последней (разговорные интонации прозаического типа: «А он не едет. . .» «А Татьяне и дела нет. . .» «а он упрям»).

Свободным оказался в результате самый жанр. Вследствие непрестанных переключений из плана в план, жанр оказался необязательным, разомкнутым, пародически скользящим по многим замкнутым жанрам одновременно. Он скользит по жанру прозаического романа, типа вальтер-скоттовского и романа сантиментального:

Почтенный замок был построен
Как замки строиться должны (гл. II)

Господ соседственных селений
Ему не нравились пиры (гл. II)

Но прежде просит позволенья
Пустынный замок навещать (гл. VII)

Она мечтой
Стремится к жизни полевой,
В деревню, к бедным поселянам (гл. VII.)

Одновременно, в силу стиховой организации, подготовленная ироническими метонимиями (Приамы, Автомедонты, сельские циклопы) выплывает пародия на эпопею:

Пою приятеля младова (гл. VII).

Попутно, с целью переключений, Пушкин использует пародически малые стиховые жанры (элегию).

Для всего этого нужны были особые стиховые условия. Бесстрофический четырехстопный ямб, употребляемый

Пушкиным в его эпосе, не мог удовлетворить его. Отсутствие строф не давало сюжетной меры авторским отступлениям. Эта мера отчетливо выступает в строфе, где стиховое время и энергия равномерно уделяется каждой строфе, будь то отступление или рассказ или речь героя. Строфа «Евгения Онегина» есть в данном случае открытие Пушкина и является столь же законченной и полной смысловых условий строфической формой, как октава. Все дело было здесь в разнообразном объединении в стиховое целое малых стиховых единств (aAaA + + bb + BB + cCCc + DD) и, в особенности, в перекличке сходных групп. В первом отношении первая перекрестно рифмующаяся малая строфа является как бы стиховым тезисом, вторая малая строфа с опоясывающими рифмами — стиховым антитезисом. Во втором отношении важна перекличка двух групп с мужскими рифмами (7-8 стих и два конечных стиха). Не будь первой группы, последняя была бы полным, замкнутым концом, вершиною всей строфы. Но перекликающаяся с нею пара 7-8 стих ослабляет это ее стиховое значение, [1] делает неполной вершину строфы.

Разнообразие построения строфы было культивируемо в оде и там же было нащупано значение парных групп (ср. Бобров, «Посвящение» в «Херсониде»). Значение парного конца, вершины было также учтено в более поздней оде (ср. Карамзин, «Освобождение Европы и слава Александра»). Но там именно не было предшествующей подобной группы.

Логическое противопоставление стихового тезиса и антитезиса давало возможность переключать из одного тона в другой на пространстве одной строфы (ср. последнюю

---

[1] Ср. с тем же явлением в области музыкальной. Вершина мелодической волны, которой предшествует подобная, очень ослаблена (Ernest Toch, Die Melodienlehre).

строфу последней главы «Евгения Онегина»). Ослабленность вершины в конце строфы позволяла применять ее с диаметрально-противоположными целями, то в виде «высокого» конца, то в виде комического. Любопытно, что двойственная природа стиха не позволяла на слишком большом пространстве выдерживать один и тот же эмоциональный тон. Вяземский замечает: «Автор сказывал, что он долго не мог решиться, как заставить писать Татьяну без нарушения женской личности и правдоподобия в слоге: от страха сбиться на академическую оду, думал он написать письмо прозой, думал даже написать его по-французски: но, наконец, счастливое вдохновение пришло кстати и сердце женское запросто и свободно заговорило русским языком»[1]. Одические рудименты строфы, связанные с ее происхождением, при длительной выдержке одного тона, окрасили бы стиховую речь в оду. И «письмо Татьяны» и «письмо Онегина» написаны вне строфы, причем отпала лирическая вершина. Таким образом двойственная природа строфы была как бы регулятором разнообразия тона стиховой речи. При этих стиховых условиях была создана двойственная двупланная окраска современного материала.

Работа над документальным материалом истории, возникновение чисто научных методологических вопросов и сомнений по поводу него, постепенное вовлечение в стих огромных современных материалов, напряженные теоретические изучения, — все это черновая, подготовительная работа поэта уже к концу 20-х годов склоняет Пушкина к испробованию жанров художественной прозы.

Общее достижение литературной науки XIX и XX века по отношению к прозе Пушкина — это утверждение, высказанное еще Шевыревым и затем подтвержденное позд-

П. А. Вяземский. «Об альманахах». Соч., т. II, стр. 23.

нейшими исследователями, что пушкинская проза стоит особняком по своим стилистическим особенностям в современной Пушкину литературе. Роль карамзинской прозы, как традиции пушкинской прозы, еще не изучена, а связь его прозы с западно-европейскими явлениями не уясняет специфического положения ее в русской литературе.

Подобно тому, как самое веское слово по отношению к семантике пушкинского стиха было сказано Гоголем: «бездна пространства», так самое веское слово по отношению к пушкинской прозе было сказано Львом Толстым. В письме к Голохвастову от 1874 г. он пишет: «Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина?.. прочтите сначала все «Повести Белкина». Их надо изучать и изучать каждому писателю. . . Изучение это чем важно? Область поэзии бесконечна как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии и смешение низших с высшими или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства. . . чтение Гомера, Пушкина сжимает область и если возбуждает к работе, то безошибочно». [1]

[1] Полн. собр. соч., изд. Сытина, т. XXI, стр. 210. Сопоставить это с важностью для Толстого семантической организации пушкинской фразы. Известен рассказ о том впечатлении, которое произвел на Толстого пушкинский отрывок, начинающийся с фразы: «Гости съезжались на дачу». «Вот как надо начинать, сказал вслух Лев Николаевич. Пушкин наш учитель. Это сразу вводит читателя в интерес самого действия. Другой бы стал описывать гостей, комнаты, а Пушкин прямо приступает к делу. . . Лев Николаевич удалился в свою комнату и тут же набросал начало романа «Анны Карениной», которое в первом варианте начиналось так: «Все смешалось в доме Облонских». (П. Бирюков, т. II, 1913 г., стр. 204 — 205.) Первая фраза важна, как задаваемый фразеологический тон. Из области «традиций»: напрасно до сих пор пушкинская проза обходится у историков литературы, как живая

Итак «иерархия предметов», «правильность распределения предметов» — это утверждение в первую очередь относится к единицам построения пушкинской прозы.

Пушкинская проза преобразовывалась не внутри какого-либо одного прозаического жанра. Таким жанром не могли быть письма Пушкина, сами проделавшие сложную эволюцию от карамзинистской шуточной перифразы его ранних писем до фразеологической простоты и вместе обилия намеков («домашняя семантика») его позднейших писем. Эпистолярный жанр был устойчивым, достигшим большой культуры у карамзинистов, и эволюция его у Пушкина сама должна была быть вызвана какими-либо причинами. Жанр иронических предисловий, заметок и статей Пушкина несомненно должен быть изучен, но пока рано говорить о значении его как двигателя пушкинского стиля в прозе. Ранние заметки его о Шаховском доказывают, что лицейский Пушкин движется по иерархии карамзинистской прозы, и нужны были какие-то дополнительные условия, чтобы совершился сдвиг и в этой области.

Условия эти следует искать в стиховой работе Пушкина. Уже Сенковский в 1834 г. отметил это в личном письме к Пушкину: Vous commencez une nouvelle prose... C'est le langage de vos poésies qui sont comprises et goûtées par toutes les classes également, que vous transportez dans votre prose de conteur; je reconnais ici la même langue et le même goût, le même charme».[1] В наше время заново поднял вопрос о родстве пушкинской прозы

действительная традиция толстовской прозы. Толстой, как никто, понял семантический строй пушкинской прозы. Вытекающие из этого последствия громадны — вплоть до создания «свободного героя» у Толстого, несущего на себе переменный психологический материал. В этом смысле традиционная борьба Пушкина с Гоголем, занимающая главное место в критике второй половины XIX века, есть борьба «свободного героя» против «типа». Тот и другой продолжались и развивались у разных писателей, в зависимости от семантической организации их прозы.

[1] Переписка, т. III, стр. 159.

со стихом Б. М. Эйхенбаум, проанализировавший фонетическое строение пушкинской прозаической фразы.

Верно отмеченное сродство возбуждает, однако, вопрос об условиях, при которых стих мог до такой степени повлиять на прозу. Дело разъясняется, если мы обратимся не столько к стиху как результату, сколько к самой стиховой работе Пушкина.

Стиховая работа Пушкина, с опубликованием черновиков, совершенно разрушила ходкую в первой половине XIX века (когда рукописи его были недоступны) легенду о Пушкине-экспромптере. Прозаические планы, прозаические программы, стиховые черновики — вот краткий перечень этапов и методов его стиховой работы. Вместе с тем, при изучении массы его черновых материалов возникло противоположное убеждение, что пропасть лежит между ними и окончательным результатом — стихом. Однако анализ его прозаических планов и программ для стихов указывает, что этой пропасти и не существует. Пушкин намечает в планах и программах опорные фразовые пункты, выпуская между ними то, что предоставляется дальнейшему развитию стиховой речи.

Ср. 1) План письма Татьяны («У меня нет никого). . . (Я знаю вас уже). . . «Я знаю, что вы презираете. . . Я долго хотела молчать, я думала, что вас увижу. . Я ничего не хочу, я хочу вас видеть, — у меня нет никого, придите, вы должны быть то и то; если нет, меня бог обманул. (Зачем я вас увидела? Но теперь уже поздно. Когда. . .) Я не перечитываю письма, и письмо не имеет подписи, отгадайте, кто». . .

2) План речи Онегина к Татьяне: «Когда б я думал о браке, когда бы мирная семейственная жизнь нравилась моему воображению, то я бы вас выбрал — никого другого. . . я бы вас нашел. . . но я не создан для блаженства e t c. . . (недостоин) . . Мне ли соединить мою судьбу

с вашей?.. Вы меня избрали: вероятно, я первая ваша passion — но уверены ли?.. Позвольте вам совет дать. . .»

3) Рядом стоящие в рукописи план и стихи:[1] «Я шел к тебе сестра. . . (благо даже) в одном доме. . . Мы неделю не видались, что ты делал? Занят был. Сегодня я дома, приезжай, пожалуйста. Тебе надо быть у. . . Я даю завтрак. Бог знает какое общество. Зачем тебя нет в свете и проч.».

Скажи, какой судьбой друг другу мы попались;
В одном дому живем и месяц не видались.
Откуда и куда? Я шел к тебе, сестра,
Хотелось мне с тобой увидеться. — Пора.
Ей богу занят был... делами, службой,
Я дорожу, сестра, твоею дружбой,
Люблю тебя душой. . . Приду я иногда
С тобою посидеть, но видишь ли, беда,
Всегда разъедемся — я дома, ты в карете. . .
Никак не съедемся. . .
Но мы могли бы в свете
Видаться каждый день. . .
Конечно я бы мог
Пуститься в свет. Нет, нет, избави бог!
По счастью модный круг теперь совсем не в моде;
Ты знаешь. . . на свободе
Не ездим в общество, не знаем. . . дам,
И вас оставили на жертву. . .
Любезникам осмнадцатого века.
А впрочем не найдешь живого человека
В отборном обществе
Хвалиться есть ли чем?
Что тут хорошего! (Ну) я прощаю тем,
Которые
Привыкли. . . лишь к пороху. . .
Казармы нравятся им больше наших зал.
Но ты, который с год учиться перестал,
Который не знавал походной пыли с роду,
Зачем перенимать у них пустую моду.

---

[1] № 2365, 402 — 411, Якушкин, «Русск. Стар.» 1884 г., кн. IV, стр. 98.

4) Программа «Сказки о царе Салтане»: [1] «Только она успела выговорить сии слова, как дверь отворилась и царь вошел без доклада. Царь имел привычку гулять поздно по городу и подслушивать речи своих подданных. Он с приятной улыбкой подошел к меньшой сестре, взял ее за руку и сказал: будь же царицей и роди мне царевича. Потом, обратясь к старшей и средней, сказал он: ты будь мне при дворе ткачихой, а ты кухаркой. С этим словом, не дав им образумиться, царь два раза свистнул; двор наполнился воинами и царедворцами; серебряная карета подъехала к (самому) крыльцу. Царь сел в нее с новою царицей, а своячениц велел вести во дворец; их посадили в телеги, и все поскакали».

Так, и речь героев (планы) и авторское повествование (программа) набрасывались Пушкиным в опорных фразеологических пунктах, причем в планах условные обозначения «то и то», «etc» указывали на эти свободные места, предоставленные стиховому развитию, развертыванию материала, а опорные пункты являются как бы семантическим пунктиром. В программе эти свободные места не обозначены и фразовые отрезки приведены в синтактическую связь.

Эта фраза не явилась в итоге простым отражением стиховой фразы и не была, в то же время, прозаическим периодом. Огромные пространства, оставленные для свободного развития в стиховой речи, сказывались в большом временном обхвате фразы. Слова, как воссоединенные опорные пункты стиховой речи, уже не имели функции заполнения прозаического периода и являлись емкими обозначениями. «Иерархия предметов» явилась в результате программного назначения прозы. Отсюда перенос центра тяже-

---

[1] № 2371, 16, Якушкин, «Русск. Стар.» 88, кн. VII, стр. 40.

сти не на период, а на краткую фразу; отсюда же учет веса, «иерархия слов», синтактически воссоединяемых, и учет веса, «иерархия фраз», соединяющихся в период.

Как зыбка грань, отделяющая пушкинские черновые программы от его чистовой прозы, видно из того, что иногда эти черновики становились сами по себе чистовой прозой. Так «Сцены из рыцарских времен» являются, повидимому, распространенным сценарием драмы (они носят пушкинское название «План»), а «Кирджали», напечатанный самим Пушкиным, является точно так же программою большого произведения. [1]

Так, не стерта грань между программою и произведением в «Путешествии в Арзрум», где «NB» перед фразами, «и проч.», обрывающие ссылки, передают непосредственность речи путешественника. Здесь же легко проследить роль кратких фраз и значение абзацев:

1. «Соскочив с лошади, я хотел войти в первую саклю, но в дверях показался хозяин и оттолкнул меня с бранью. Я отвечал на его приветствие нагайкою. Турок раскричался; народ собрался. Проводник мой, кажется, за меня заступился. Мне указали караван-сарай; я вошел в большую саклю, похожую на хлев. Не было места, где бы я мог разостлать бурку. Я стал требовать лошадь. Ко мне явился турецкий старшина. На все его непонятные речи отвечал я одно: вербана ат (дай мне лошадь). Турки не соглашались. Наконец я догадался показать им деньги (с чего надлежало бы мне начать). Лошадь тотчас была приведена и мне дали проводника.

2. Между тем в Арзруме происходило большое смятение. Сераскир, прибежавший в город после своего поражения, распустил слух о совершенном разбитии русских. Вслед за ним отпущенные пленники доставали жителям

---

[1] За последнее указание я благодарен Ю. Г. Оксману.

воззвание графа Паскевича. Беглецы уличили Сераскира во лжи. Вскоре узнали о быстром приближении русских. Народ стал говорить о сдаче. Сераскир и войско думали защищаться. Произошел мятеж. Несколько франков были убиты озлобленной чернью.

3. Генералы подъехали к графу, прося позволения заставить молчать турецкие батареи. Арзрумские сановники, сидевшие под огнем своих же пушек, повторили ту же просьбу. Граф несколько времени медлил; наконец дал повеление, сказав: полно им дурачиться. Тотчас подвезли пушки, стали стрелять, и неприятельская пальба мало-помалу затихла. Полки наши пошли в Арзрум, и 27 июня, в годовщину Полтавского сражения, в шесть часов вечера, русское знамя развевалось над Арзрумской цитаделью».

Мы видим, как в приведенных абзацах, краткая сценарная фраза брошена на разные временные отрезки, (1 — малый временный отрезок, 2 — большой, 3 — малый и большой, последовательно воссоединенные).

«Иерархия предметов» от этого нейтрального фразеологического построения получается совершенно своеобразная. Действия и события перечисляются, а не рассказываются; они не педализированы. Нейтральная сценарная фраза вырастает в нейтральную позу рассказчика, уже предсказывающую метод описания войны у Льва Толстого: «Я остался один, не знал, в которую сторону ехать, и пустил лошадь на волю божию. Я встретил генерала Бурцова, который взял меня на левый фланг. Что такое левый фланг? подумал я и поехал далее. Я увидел генерала Муравьева, расставлявшего пушки», и т. д.

Здесь были методы овладения внелитературными и литературными материалами: записи исторических анекдотов, пересказ литературных материалов (Джон Теннер, Записки бригадира Моро де Бразе) становились сами по себе литературными произведениями. Поэтому же анек-

дот как своеобразная программа является сюжетною основою его новелл («Повести Белкина», «Пиковая Дама»).

Этот же метод наличествует и в тех прозаических жанрах, которые достигли во время Пушкина значительного распространения и известной степени культуры: в исторической повести, разбойничьем романе и т. д. («Арап Петра Великого», «Дубровский», «Капитанская Дочка»).

Насколько нейтральный стиль пушкинской прозы помогал ему использовать документальные материалы, видно хотя бы из того, что главою «Дубровского» является подлинный современный судный документ, и что введение его в ткань романа не вызвало никакого стилистического разнобоя.

Это делает у Пушкина совершенно нейтральным лицо автора и позволяет в ряде случаев разделить его на два лица: выдвинуть вымышленное лицо рассказчика, а себе взять роль издателя («Повести Белкина», «История села Горюхина», «Капитанская Дочка»).

Отношение к материалу историческому для Пушкина вытекает из его работы над стиховым эпосом—материалы «вызываются» современной точкой зрения. Так, в «Арапе Петра Великого» Пушкин разрабатывает материалы своей родословной, бывшие актуальными для него, сначала как составная часть его «поэтического лица», а затем актуализованные социальными вопросами («Моя родословная»). Так, работа над «Капитанской Дочкой» совпадает с исторической работой над пугачевским бунтом, работой, также выдвинутой актуальными социальными проблемами, а «История села Горюхина» является экспериментом писателя-историка — пародическим осмыслением «Истории Государства Российского» Карамзина (Н. Страхов). Работа поэта, а затем и прозаика все больше сталкивает Пушкина с документом. Его художественная работа не только питается резервуаром науки, но

и по возникающим методологическим вопросам близка к ней.

Отсюда — диалектический переход на материал как на таковой. Пушкин становится историком. Его этнографическая собирательская работа (народные песни, исторические анекдоты и т. д.), «Пугаческий бунт», предварительная работа над «Историей Петра Великого», планы его работы над историей кавказских войн и намерение стать «историком французской революции» доказывают, что Пушкин постепенно, но неукоснительно шел к концу своей литературной деятельности, к широкому раскрытию пределов литературы, к включению в нее и научной литературы.

С этим совпадало и изменение авторского лица. Все более вырисовывавшаяся в его художественно-прозаической работе нейтральность авторского лица, лицо автора-издателя материалов, будучи явлением стиля, постепенно перерастало свою чисто стилистическую, внутренне-конструктивную функцию.

Когда Сенковский, воспользовавшись вымышленным именем и обликом Белкина напечатал за подписью Белкина несколько своих повестей, Пушкин так об этом писал Плетневу: «Радуюсь, что Сенковский промышляет именем Белкина; но нельзя ль (разумеется из-за угла и тихонько, например в «М. Набл.») объявить, что настоящий Белкин умер и не принимает на свою долю грехов своего омонима».[1]

Так вымышленное лицо циклизатора, которое было сродни многим западно-европейским явлениям (вымышленные циклизаторы у Вальтер-Скотта, Вашингтон-Ирвинга, ср. с русскими явлениями Гомозейки, казака Луганского, Пасичника рудого Панько и т. д.), у Пушкина дорастает

[1] 1835 г., Переписка, т. II, стр. 239.

до своеобразного явления как бы циклизатора журнала.

Стремление к собственному журналу растет у Пушкина постепенно, оно сочетается со сложными условиями литературной работы (борьба против монополии Булгарина и Греча), но к 30-м годам журнал становится для Пушкина необходимостью, вызванной эволюцией его литературной деятельности. Это доказывает хотя бы несостоявшееся предприятие «Литературный Дневник», в котором Пушкин шел на соглашение и сотрудничество с Булгариным. «Литературная Газета», издававшаяся Дельвигом при ближайшем сотрудничестве Пушкина, по небольшим своим размерам и узким задачам не могла удовлетворять его (мешали сотрудничеству в ней и биографические условия тогдашней его жизни — разъезды). Журналом Пушкина становится «Современник». При том широком объеме и содержании понятия «литература», которое в ту пору созрело у Пушкина, журнал его представляет собою любопытное явление. Несомненен его упор на чисто фактический, документальный материал. Сношения с лицами, не являющимися профессиональными литераторами, но много видевшими и любопытными: Н. А. Дуровой, В. А. Дуровым, Сухоруковым и т. д. — характерны для Пушкина-журналиста, так же как и попытки вызова литераторов из соседних с художественной литературою рядов, недаром последнее письмо Пушкина предлагает конкретное литературное сотрудничество в журнале детской писательнице Ишимовой.[1]

Бесполезны догадки о том, что делал бы Пушкин, если бы в 1837 г. не был убит. Литературная эволюция, проделанная им, была катастрофической по силе и быстроте. Литературная его форма перерастала свою функцию, и

---

[1] В. Шкловский, Леф, 1928, № 3, «Лит. Дневник».

новая функция изменяла форму. К концу литературной деятельности Пушкин вводил в круг литературы ряды внелитературные (наука и журналистика), ибо для него были узки функции замкнутого литературного ряда. Он перерастал их.

«АРГИВЯНЕ»,

НЕИЗДАННАЯ ТРАГЕДИЯ КЮХЕЛЬБЕКЕРА [1]

1

Центральная установка какого-либо течения сказывается на периферии литературы огромными и неожиданными даже результатами.

Основной речевой установкой архаистов было слово ораторское, произносимое. Речевой установкой течений «карамзинистских» (условное название) — слово напеваемое и слово разговорное. [2]

Ораторский принцип, принцип произносимости распространялся не только на стих. Еще в 1828 г. автор статьи о русской литературе, помещенной в «Атласе Бальби» (и вызвавшей резкую полемику в русских журналах), защищает ораторскую прозу Ломоносова, а в «Истории Государства Российского» архаист Катенин видит негласную победу архаистической ораторской прозы над вождем противоположного течения. Автор той же статьи отмечает, что с победой Карамзина русская драматургия пришла в полный упадок.

Явление Озерова было встречено приветствиями со стороны карамзинистов, как замещение пустоты, создание недостающей драмы. Попытка, сделанная Вяземским в 20-х годах представить его «романтиком», создателем «новой

---

[1] Материалы по Истории русской драмы.
[2] См. выше, статью «Ода как ораторский жанр».

драмы», встретила резкий протест Пушкина. В 20-х годах ясен стал факт, замалчивавшийся литературными деятелями карамзинизма: стиховая драма оказалась в руках архаистов: Шаховского, Катенина, Грибоедова. В виду общей литературной влиятельности течения карамзинистов, факты негласной победы архаистов ускользали от внимания историков литературы. Только изредка всплывало оно в светлый план литературного сознания: так, об этих победах сказал Полевой в 1830 г., подводя итоги литературной борьбы 20-х годов. Между тем, нельзя рассматривать «Историю Государства Российского» вне этой негласной победы, также как необъяснимо явление Грибоедова вне его живой связи с архаистическими тенденциями. Великая удача его комедии и неудача трагедии, к которой он стремился, соотносятся между собой.

Осознанию этих негласных побед мешало одностороннее и неверное, но прочно утвердившееся представление о теории архаистов, закрепленное их ходячим названием (возникшим в ходе полемики) «славянофилы». Характерно, что Вигель удивляется, например, тому, что Шаховской примыкал к «Беседе» и являлся воинствующим ее членом, так как и в его сочинениях вовсе не было славянизмов.

Широта теоретических принципов архаистских течений не подлежит сомнению. Существовали группы переходные и эклектические. (В этом смысле предстоит анализ и пересмотр деятельности, например, «Вольного общества любителей словесности и художеств», «Оленинского кружка» и других объединений.)

2

В вопросе о русской стиховой драме 20-х годов необходимо провести одно резкое разделение: существовали стиховые драматурги и драматические поэты.

Коренная разность таких явлений, как драматургия Шаховского, Катенина, Грибоедова, с одной стороны, Пушкина — с другой, заключалась в том, что первые были неразрывно связаны с конкретным театром своего времени, установка их вещей конкретно-театральная, тогда как драматургия Пушкина есть результат эволюции его жанров и установки на конкретный театр своего времени не имеет. Эволюция драматургии первых связана с эволюцией театра, эволюция драматургии второго — с эволюцией поэтических жанров.

Жанровая универсальность 20-х годов не похожа на таковую же тридцатых. Тридцатые годы — время стабилизации большой формы, доставшейся в наследство от двадцатых — в эту эпоху *жанровый* вопрос не стоит уже остро (именно вследствие стабилизации жанров) — и на основе готовых жанров тем ярче выступают стилистические элементы. (Таково в общих чертах отличие лермонтовского эпоса от пушкинского.) Жанровая универсальность 20-х годов не сосуществование жанров, а их *взаимодействие и комбинирование*. Таков был центральный пункт в теоретической системе Пушкина по отношению к «романтической поэзии».

С этой точки зрения стиховая драма Пушкина несоизмерима с драмой профессиональных драматургов, которая обычно создается на основе строго ограниченной жанровой традиции — традиции чисто драматической (Шаховской, Грибоедов, Хмельницкий). Здесь разнится не только степень установки на театр, но и самый круг задач и круг материала.

Характер жанровой универсальности Пушкина — явление исключительное, разумеется, не только для 20-х годов, но и для европейской литературы, по необычайной, мало для нас в настоящее время понятной смелости

переходов и колоссально быстрому темпу эволюции. Но по существу она типична именно для 20-х годов, эпохи новых стиховых жанров, новой большой формы. Тогда как второстепенные поэты 30-х годов, эпохи, которой досталась по наследству великая стиховая культура 20-х годов, по преимуществу работают в области отстоявшихся жанров, второстепенные поэты 20-х годов по жанровому размаху и грандиозности ставимых проблем — подстать Пушкину. Кюхельбекер назвал в дневнике своем одного небольшого поэта «горе-богатырем». Этот эпитет применил к нему самому И. Н. Розанов. «Горе-богатыри» в литературе отличаются от «богатырей» не задачами, которые ставятся перед ними, а методом их разрешения и результатами. Для анализа литературной эволюции необходимо же учесть и самую постановку задач, — и с этой стороны мы вовсе не обязаны отбирать исключительно «хорошее», а только «значительное» и «типическое». Такой эволюционно «значительной» представляется мне драматургия Кюхельбекера, в частности трагедия его «Аргивяне». На ней отразились поиски жанра в области стиховой драмы, связанной с поэтическими жанрами.

3

До нас дошло несколько стиховых драм Кюхельбекера: 1) «Кассандра», 1821 г., 2) «Аргивяне», 1822—1824 гг., 3) «Шекспировы духи», 1824 г., 4) «Ижорский», 1837 г., 5) «Макбет», перевод из Шекспира неизвестных годов. Большая часть его драматургии, о которой он упоминает в дневниках, до нас не дошла. Из перечисленных пьес напечатаны: I действие «Аргивян» (Мнемозина, 1824, ч. III), «Шекспировы Духи», «Ижорский». Не принадлежит Кюхельбекеру значащаяся под его именем в отчете Публичной библиотеки за

1834 г. стиховая драма «Кассандра в чертогах Агамемнона».[1]

Кюхельбекер и в лирике и в стиховой драме — поэт теоретизирующий. Каждая его вещь снабжена предисловиями и обильными комментариями, не только имеющими характер реальный, но часто являющимися и теоретическим обоснованием того или иного приема. Здесь сказывается поза новатора, которым Кюхельбекер неизменно себя сознавал. И новаторство лежит здесь прежде всего в области жанра. Наиболее прямым примером жанрового новаторства может служить позднейший его «Ижорский», задуманный как мистерия, moralité, более сложным и эволюционно значительным — трагедия «Аргивяне». Уже в первой его стиховой драме «Кассандра» сказываются черты, получившие дальнейшее развитие и завершение в «Аргивянах»: драма Кюхельбекера является результатом его лирики и разрабатывается сначала на античном материале (через призму лирической обработки Шиллера и Жуковского), а потом и на основе изучения античных форм.

«Кассандра» представляет собою явно комбинированный жанр; это не столько лирическая драма, сколько драматизованное лирическое стихотворение. Характерно чередование в разных партиях разных размеров и строф, причем диалог Калхаса и Кассандры — диалог только по видимости, а на самом деле короткие реплики Калхаса по характеру близко подходят к репликам хора — это не прямой ответ на монолог, а всегда абстрактная сентенция или предостережение, или сообщение. Таким образом здесь дан диалог, по характеру своему не явно драмати-

[1] «Кассандра в чертогах Агамемнона», хранящаяся, как и ред. «Аргивян» и «Кассандра», в бумагах Жуковского, принадлежит Мерзлякову и по сличению с печатным текстом представляет первоначальный вариант. Смешение произошло, вероятно, из-за близости тем.

ческий, а лирический. Осознание этих лирических партий как хоровых произошло в «Аргивянах». Кроме того, нужно отметить еще две черты стиля «Кассандры»: 1) ввод в партии Кассандры рефрена и коротких окончаний, замыкающих строфы, 2) старательно выдержанный, намеренно подчеркнутый колорит античности: Аполлон назван Локсием (Λοξίας), Аякс — Аясом; сюда же изысканные античные имена — Тиндар, Гекатея; вместо принятого «Эллины» употребляется «Гелены» и т. д., так что для объяснения всех этих имен, важных по своей лексической окраске, понадобились даже особые примечания.

В 20-х годах Кюхельбекер углубляет свои античные изучения — начинается чтение Эсхила и Софокла в подлинниках и работа над древними историками. Это сказывается в его трагедии «Аргивяне».

4

Вопрос об «античном влиянии» на русскую литературу, так же как и вопрос о «западно-европейском влиянии», при ближайшем рассмотрении оказывается вовсе не вопросом о «влияниях». Модный одно время метод усматривать в любых произведениях множество влияний был связан с психологическим отношением к литературе. Чем далее он развивался, тем более выяснялась его несостоятельность. В «Руслане и Людмиле» один исследователь насчитал более 80 отдельных «влияний», и это нисколько не подвинуло вопроса о ней. В результате этого метода произведение являлось суммой влияний, писатель — пассивной, психологической губкой, впитывавшей со всех сторон влияния, а русская литература — не рядом, соотносящимся с русским же бытом и обществом, а рядом, соотносящимся только с иноземными литературами.

Между тем «влияния» оказываются явлениями разнородными. Движущийся в определенном направлении пи-

сатель находит аналогичные направления в иноземных литературах и привлекает их результаты. Либо он ищет материалов и в этих поисках привлекает иноземные материалы. Это, разумеется, разные вещи. Своя литература определяет выбор и значение того и другого.

«Илиада» Гнедича была событием не только и не столько потому, что была переводом «Илиады», сколько и потому, что в ней был дан новый вид русского стихового эпоса (ср. оживленную и даже яростную полемику вокруг вопроса об эпическом метре и русском гекзаметре, которая идет в 1814 — 1820 гг. и снова возобновляется в 30-х годах Сенковским). Как перевод, удовлетворяла и «Илиада» Кострова, и даже более, чем «Илиада» Гнедича. М. М. Кубарев, товарищ Погодина и любомудров, знаток античности, всегда, например, «был того мнения, что перевод «Илиады», сделанный Костровым, хотя и не размером подлинника, но выше перевода Гнедичева». [1]

Таково было мнение специалиста, смотрящего на «Илиаду» Гнедича только как на перевод.

Батюшков отстаивает Петрарку и Ариоста вовсе не как итальянских писателей, и не как писателей «вообще», а как нужные ему образцы для преобразования русского поэтического языка и жанров.

Кюхельбекер и за ним Катенин нападают так яростно на «Горация» («прозаический стихотворец» — отзыв Кюхельбекера, «светский самодовольный педант» — отзыв Катенина), потому что «Гораций» был поэтическим героем поколения карамзинистов.

Отзыв Катенина об античной комедии — отзыв заинтересованного современника-архаиста: «Что бы ни говорили некоторые из новейших критиков, комедия в Греции, переродясь из древней в новую, нисколько не выиграла:

[1] Русск. Архив, 1889, 1, стр. 167.

смелые политические карикатуры все же любопытнее и ценнее невинных картинок, украшающих английские романы прошедших столетий». [1] Того же мнения был и Шаховской (см. его предисловие к «Аристофану».) Точно так же нападки на «жеманного» Еврипида являются более нападками на Оверова, чем на Еврипида.[2]

И здесь очень любопытна корреляция, взаимоотношение, на которое до сих пор не обращалось внимания: например, поэты, культивирующие античные метры и жанры, часто одновременно работают на метрах и жанрах народной песни. Таковы, например, Мерзляков и Дельвиг. Одна и та же функция — обход метрического стиха и обновление лирических жанров — совершаются двумя, на первый взгляд, далекими формами: античной и народной.

Точно также «античная трагедия с хорами» — «Аргивяне» Вильгельма Кюхельбекера по вопросам, в ней поставленным, ближе к «народной» трагедии Пушкина «Борис Годунов», чем, например, к переводам античных трагедий Мерзлякова. Вместе с тем, и самый античный материал в 20-е годы обладал вовсе не той слабой актуальностью, что сейчас. Каждое общественное движение (равно как и литературное) любит искать своих предшественников, опирается на них и фразеологически под них драпируется. Таким фразеологическим и лексическим планом в 20-е годы был античный план.[3]

Какое хождение имел античный материал и какое значение имел он, легко заключить хотя бы из такого показания И. Д. Якушкина: «В это время мы страстно любили древних: Плутарх, Тит Ливий, Цицерон, Тацит и другие были у каждого из нас почти настольными книгами

---

[1] Лит. Газета 1830, № 19, стр. 151 «Размышления и разборы».
[2] Лит. Газета 1831, № 43, стр. 53, то же.
[3] Эта функция его, как и другая—защитная, «цензурная» функция вскрыта в печатающейся работе В. Гофмана о Рылееве.

Граббе тоже любил древних. На столе у меня лежала книга, из которой я прочел Граббе несколько писем Брута к Цицерону, в которых первый, решившийся действовать против Октавия, упрекает последнего в малодушии. При этом чтении Граббе видимо воспламенился и сказал своему человеку, что он не поедет со двора (к Аракчееву, как собирался. *Ю. Т.*), и мы с ним обедали вместе». Эта непосредственная семантическая влиятельность античного материала влечет к «античному» словарю поэзию 20-х годов и к тематическому материалу античности.[1]

Всего любопытнее обмолвки или, может быть, попытки «обратного перевода» античных тем. Так, в трагедии Кюхельбекера, несмотря на старательнейшим образом выдержанный античный колорит, несмотря на введение драматических форм, долженствовавших быть каким-то аналогом античной трагедии (хор), нередко вместо «тиран» встретим «царь», вместо «агора» — «вече». Так, античный материал, который теперь вовсе не ощущается как некоторая семантическая «надстройка», был ею в 20-е годы.

Подобия античных метров (пусть они на деле были бесконечно далеки от подлинных), как и подобие античной драмы, были формальными средствами борьбы с принятыми формами. Античный материал был условной семантической окраской тогдашней политической и художественной речи.

5

«Аргивян» Кюхельбекер писал от 1822 — 1825 гг. Сохранились две рукописных редакции — первая и вторая, столь отличные друг от друга, что вторую редакцию приходится считать как бы разработкой того же материала на других принципах. Первая редакция, хранящаяся в

---

[1] Записки И. Д. Якушкина, М. 1905, стр. 19.

Публичной библиотеке, представляет собой полный авторизованный список. Первая редакция дает 5 действий и 1 большое междудействие (между III и IV).[1]

От второй редакции дошло 3 действия (1-му действию первой редакции соответствует пролог) — 2 280 стихов. Пролог был напечатан в Мнемозине 1824 г.[2] Отдельные хоры, счетом два, напечатаны в «Соревнователе просвещения и благотворения» за 1825 г., ч. VI и VII; цитата из третьего действия появилась в виде примечания к одной из прозаических статей Кюхельбекера в третьей части «Мнемозины».[2] Рукопись этой редакции хранится в Пушкинском доме. Факты и отзывы таковы: В исходе 1822 г. первая редакция «Аргивян» стала известна друзьям. Дельвиг пишет около этого времени: «Кассандра» твоя — хорошие идеи в сторону — урод; два акта трагедии, которые я читал, имеют много хороших стихов, но хоры однообразны; слишком много поют об Эвменидах, а сцены не движутся; не знаю, каковы три последние. Ты страшно виноват перед Пушкиным. Он поминутно о тебе заботится, желает знать что-нибудь о Тимолеоне». Это письмо любопытно, между прочим, и тем, что Дельвиг называет здесь трагедию «Аргивяне» по имени главного действующего лица («Тимолеон»). По тону Дельвига можно предположить, что она вначале и называлась так. Это не безразличный для нас момент. В первой редакции первое примечание гласит: «Автор назвал свою трагедию «Аргивянами», потому что хор в ней

---

[1] Рукопись написана на бумаге с водяными знаками 1822 г.; всего в ней 114 больших страниц (3 080 стихов). Трагедии предпосланы «замечания» числом 59, представляющие собой не только объяснения типа реалий, но и теоретические экскурсы.

[2] Эта цитата имела более счастливую судьбу, чем вся трагедия. Четыре стиха эти Н. Лернер признал, как известно, пушкинскими на том основании, что стихи хороши и Пушкин даже хотел взять их эпиграфом. Стихи имеются в полном собр. соч. Пушкина, изд. Брокгауза, в т. VI, «Новые приобретения пушкинского текста». Стихи, действительно, хорошие.

состоит из пленных Аргивян. Он в этом следовал примеру греков, называвших нередко трагедию по хору. Доказательством сего могут служить Эвмениды и Хоэфоры Эсхила, Феникиянки Эврипидовы и проч.». Название в стиховой драме вообще вещь, заслуживающая внимания.[1]

Название трагедии по участникам хора совершенно изменяет установку на главного героя, и здесь любопытна самая смена: от «Тимолеона» до «Аргивян». Эта смена лишь один из этапов в переработке трагедии у Кюхельбекера от первой редакции ко второй.[2]

Продолжаю о внешней истории «Аргивян».

Первую редакцию «Аргивян» в 1823 г. Кюхельбекер отправил Е. А. Энгельгардту для передачи Жуковскому и обсуждения вопроса о ее печатании. Энгельгардт, который, не видав трагедии, хотел рассмотреть, можно ли и нужно ли посвятить ее государю, подверг ее «гражданской келейной цензуре». «Твоих «Аргивян» я получил, — пишет он в письме от 12 июня 1823 г., — и просмотрел их прозаически, ибо о пиитическом их достоинстве судить не мое дело. И так, как прозаик, как друг твой и как человек, прошедший через горькую школу опыта, скажу тебе: Аргивян ныне тебе печатать нельзя . . . В «Аргивянах» есть множество мыслей, выражений, из коих могут извлечь яд, чтобы тебя отравить, погубить. Я передал все Гнедичу и Жуковскому, они, кажется, к тебе хорошо и искренне расположены; они вместе внимательно прочитают твое сочинение и произнесут приго-

---

[1] Ср. выше, замечательное наблюдение Л. Поливанова по поводу полного названия пушкинского «Бориса Годунова» (стр. 264).

[2] Кроме законченных пролога и двух действий сохранилось еще несколько черновых отрывков, повидимому из третьего действия. Есть основание предполагать, что во второй окончательной редакции «Аргивяне» так и не были закончены, хотя были доведены до 15 акта (см. письмо В. К. — В. Ф. Одоевскому от 1825 г. Р. Ст. 1904, 117, стр. 381). Так Вяземский писал Пушкину в сентябре 1825 г... «Новою катастрофою запутываешь ход своей драмы (дело идет о личной

вор решительный». [1] Сохранилась записка Гнедича к Жуковскому от июля 1823 г. (в «Р. Арх.» ошибочная дата 5 июня 1822 г. — очевидно 5 июля 1823 г.), из которой видно, что он доставил «Аргивян» Жуковскому, но от обсуждения трагедии, повидимому, уклонился: «Я взялся было доставить тебе прилагаемый пакет от Кюхельбекера. Об этом просил меня Егор Антонович Энгельгардт, на имя которого прислал Кюхельбекер своих «Аргивян», тебе для доставления. Если будешь отвечать ему, письмо можно доставить Энгельгардту».

Энгельгардт, который обсуждал пьесу по ее «так сказать прозаическому, гражданскому составу», писал, предупреждая мнение Жуковского и Гнедича: «Если они найдут пьесу хорошею, как стихотворцы, то может быть найдется какая-нибудь возможность напечатать и без имени; но и это опасно, ибо еще ни один писатель не успел в том, чтобы остаться незнаемым. Вернее оставить ее на время, до прояснения неба твоего, в porte-feuille — просмотреть, пересмотреть, очистить и, при благоприятных обстоятельствах, пустить в свет. Aucun auteur encore n'a souffert pour ne pas s'être presseé de publier son ouvrage, mais beaucoup ont pâti pour l'avoir fait trop tôt. Я очень чувствую, как больно должно быть отцу, когда он видит себя принужденным спрятать детище свое и держать его под спудом; но нечего делать: лучше принести маленькую жертву самолюбию авторскому, нежели, удовлетворив сему последнему, вредить себе».

Мы не знаем отзывов и советов Жуковского, но благоразумие Энгельгардта не пошло на пользу «гражданскому

«драме». *Ю. Т.*) и углубляешься в нее, как в лес или Кюхельбекер в своих «Аргивянах», который чем более писал, тем менее знал, когда кончит». Это, конечно, относится только к окончательной редакции; первая редакция, хранившаяся у Жуковского, была закончена и известна друзьям Пушкина.

[1] Р. Ст. 1875, т. 13, стр. 370 — 371.

составу» «Аргивян»: Кюхельбекер следует его совету, начинает «чистить» и исправлять — и в результате из трагедии «вольной» создает трагедию революционную.

В 1824/25 г. он перерабатывает первый акт в пролог, печатает его в «Мнемозине», не оставляя работы над античной драмой вообще: 5 апреля 1825 г. он пишет Одоевскому: «при сем препровождаю к тебе пролог Агамемнона Эсхилова: сотвори с ним, что рассудишь за благо . . . Если участвуешь в «Телеграфе», отпечатай его в оном. Если захочешь прибавить к моим замечаниям некоторые свои, например: об устроении греческой сцены (о чем можешь прочесть в Шлегелевых Dramatische Vorlesungen или об единстве времени, как греки разумели его, очень буду тебе обязан. Четвертый акт моей трагедии готов: берег! берег!»

Ни перевода, ни античных штудий Кюхельбекера не сохранилось. Для нас важен самый факт их существования. Тогда же он пишет «разбор Иоанны» («Орлеанской Девы» Жуковского). Замечание, что четвертый акт трагедии готов, можно толковать и следующим образом: из второй редакции дошли до нас три действия (пролог + два действия), вероятно четвертый акт является третьим действием (не считая пролога), и для окончания оставался всего один акт (эпилог или действие).

Журнальные отзывы о напечатанном прологе были сдержанны и выжидательны. «По достоинству пролога нельзя судить о всей трагедии» — писал «Сын Отечества». Столь же сдержанны, хотя в общем благоприятны отзывы о написанных хорах. Языков отозвался о них: «В них места достопочетные». [1] Трагедия не была окончена. Наступили декабрьские события. Чиновник следственной комиссии Ивановский, «исследовавший» рукописи декабристов, сохранил ее в своем архиве (находится ныне в Пушкинском Доме).

---

[1] Языковский архив 1, стр. 220.

В «Альбоме Северных Муз» 1828 г., изданном им, он напечатал без подписей несколько произведений декабристов. Трагедия Кюхельбекера не напечатана до сих пор.

Однако опыт Кюхельбекера не пропал даром для Пушкина.

6

Фабула «Аргивян» взята из греческой истории, причем и основные ее перипетии и основные характеры достаточно ясно намечены у Плутарха, Корнелия Непота и Диодора. В виду того, что К. Непот вкратце, сценарно, намечает все существенные детали фабулы, широко развитой у Плутарха и чрезмерно сжатой у Диодора, привожу его текст:

«Тимолеон коринфянин ... Этот муж был без сомнения велик по мнению всех, ибо ему одному удалось, — я не знаю, удалось ли это кому-нибудь другому, — освободить угнетенное тираном отечество, в котором он родился, и уничтожить в Сиракузах, которым он был послан на помощь, укоренившееся рабство, а также и всю Сицилию, в продолжение многих лет опустошаемую войною и угнетаемую варварами, привести своим прибытием в прежнее состояние. Но при этом он боролся много с непостоянною судьбою и, что считается более трудным, переносил гораздо благоразумнее счастье, чем несчастье. Ибо, когда брат его Тимофан, вождь, выбранный коринфянами, овладел при помощи наемных войск деспотической властью и Тимолеон мог принять участие в правлении, то он был так далек от соучастия в этом преступлении, что предпочел свободу своих сограждан благоденствию брата и считал лучшим повиноваться законам отечества, чем царствовать над ним. Вследствие такого образа мыслей он постарался, чтобы его брат, тиран, был убит гадателем

и общим родственником, замужем за которым была его сестра, родившаяся от одних с ним родителей. Он сам не только не поднял на него руки, но даже не хотел видеть братней крови; ибо, пока это совершалось, он оставался вдали на карауле, чтобы какой-нибудь телохранитель не мог прибежать на помощь. Этот знаменитейший поступок его не всем одинаково понравился: некоторые полагали, что он нарушил братнюю любовь и из зависти омрачил славу его заслуг. Мать же его после этого поступка не впускала сына в свой дом и не могла смотреть на него, не проклиная его и не называя безбожным братоубийцею. Всем этим он был до того тронут, что иногда хотел положить конец своей жизни и посредством смерти удалиться из глаз неблагодарных людей».[1]

Уже один выбор подобной фабулы объясняет советы Энгельгардта не печатать трагедии. Античность в 20-х годах, как я уже говорил, была легкой, никого не обманывающей маской современных тем, маской, разумеется, не случайной, если учесть, что революционеры 20-х годов искали свои традиции широко, в том числе и в древности. (Стоит вспомнить, какое значение имели имена «Брута» и «Августа», далее «Овидия» у Пушкина во время южной ссылки и т. д.)

Итак, уже самая фабула — убийство тирана была заранее опорочена. (Кстати братоубийство было особо запрещенной фабулой во время Александра I, престол которого был связан с отцеубийством, даже «Борис Годунов» был неблагополучной в цензурном отношении пьесой — вспомним сомнения по этому поводу Пушкина.)

Разработка этой фабулы, сценарий которой давали Плутарх и К. Непот, могла пойти двумя путями. С одной

[1] Корнелия Непота Жизнеописания. Перевод Я. Белицкого, Харьков, 1887 г., IV испр. изд., стр. 106 сл.

стороны в фабуле обострены моменты личного столкновения героев, с другой — самые мотивы столкновения могли повести к выходу за пределы «личной драмы». Каждое время и каждая литература относится к любому «сценарному» мотиву, любой фабуле в соотношении с литературою и внелитературными рядами. Поэтому можно и не говорить об «источниках» трагедии Кюхельбекера в общепринятом смысле слова, называя источниками с одной стороны материалы фабульного-сценарного характера, с другой — предшествующие обработки того же мотива.

Но эти обработки интересны другим — их разностью, доказывающей, как по разному снуются мотивы одного и того же сюжета, и какие новые мотивы вызываются — в зависимости от литературного ряда и вне-литературных рядов.

Фабула «Тимолеон-Тимофан» бывала не раз использована в европейской поэзии. Одним из первых разработал фабулу «Тимолеона» в трагедии того же имени Жан-Франсуа Лагарп (1764). Трагедия его вызвала суровую оценку со стороны комментатора его сочинений (изд. 1806),[1] указывающего, что, «в то время как дух зрителя заинтересован соперничеством в любви или гордости», его шокируют насильственные страсти политического порядка. Комментатор считает фабулу не подходящей для трагедии и утверждает, что и Лагарп позже сам строго ее порицал.

Столкновение героев поставлено в зависимость от введенного мотива любви и долга. Пленная аргивская царевна Эронима, в которую влюблен Тимофан, честолюбива и требует от него во что бы то ни стало, чтоб он стал тираном. Борьба злой Эронимы с доброй матерью Тимофана, Исменией, за влияние над Тимофаном и составляет, собственно, главный мотив пьесы. Столкновение Тимофана с Тимолео-

[1] Oeuvres choisies et posthumes de M. de La Harpe, tome II. A Paris, 1806, p. 59 — 68.

ном имеет характер мотивировки драматического действия. [1]

Таким образом, перед нами фабула, деформированная любовной интригой до неузнаваемости. И недаром комментатор издания Лагарпа 1806 г. находил фабулу неудачно выбранной именно с этой точки зрения. В самом деле, фабула Тимолеона и Тимофана, наиболее неудобная для трагедии «любви»,—драматическая коллизия, основанная на гражданском, политическом мотиве, не усиляется, а ослабляется коллизией личной, в данном случае столкновением Исмении (матери) и Эромены (жены). «Новизна» фабулы, отмечаемая комментатором, стерта тем жанром, в котором работал Лагарп: сценарий Плутарха и Непота подчинен второй фабуле, с которой смешан. Историческая фабула стала мотивом.

Диаметрально противоположна разработка фабулы у Альфиери (1788). Он сузил число действующих лиц до четырех: Тимофан, Тимолеон, друг Эхил и Демариста — мать. (Имена и отношение действующих лиц — по Плутарху.) Фабула развивается необычайно просто: мать делает попытки примирить обоих героев-братьев и когда-то общего друга их Эхила. Ее драматическая роль подчеркнута в диалоге с Эхилом.

Demariste: je suis mère.
Echile: De Timophan ou de Timoléon?
Demariste: De tous deux. [2]

---

[1] Полный отход от Плутарха сказывается в вымышленном имени Исмения (у Плутарха Демариста), в вводе вымышленной Эронимы, выборе главного героя (у Плутарха — Тимолеон, у Лагарпа — Тимофан) и в изменении последнего героя: из «человека непостоянного», «дружившего с негодями и наемниками», он обратился в слабого «любовника».

[2] Цитирую по французскому переводу Petitot, 1810 г.; в подлиннике:

Demarista: Son madre. . .
Echilo: Di Timofane.
Demarista. D'entrambi.
V. Alfieri, Firenze, 1855, v. I, 401.

Собственно, вся драма развивается между матерью и двумя сыновьями. Присутствие Эхила в трагедии требуется характером Тимолеона: он нужен для того, чтобы убить Тимофана вместо Тимолеона. Характеры скомпанованы так, что личная фабула как бы эксцентрична по отношению к политической: оба брата нежно любят друг друга до конца и политическая коллизия дана на противоположности личной ситуации. Тимофан, казнящий сообщника брата, зовет его с другом Эхилом к себе во дворец, чтобы защитить их. Оба требуют казни для себя. Тимофан отказывается казнить их. Эхил убивает его. Тимофан умирает, прощая Тимолеона, а Тимолеон пытается покончить с собою. Нарастание дано в постепенном повышении хода политической коллизии, при неподвижности соотношения личных мотивов. При этом действие развертывается диалогом чисто политическим, политика является речевым материалом драмы. Подлинное же политическое действие дано за пределами самой трагедии. Все узнается из рассказов. Действие трагедии мотивировано другим действием, в ней не данным. Смена в фабулах романа собственно состоит в том, что в романах позднейшей формации, отталкивающихся от предшествующих, второстепенные герои становятся на место главных, мотивы кончающие становятся отправными, или, говоря более обще, главной становятся среда. Так и трагедия Альфиери ясно намечает как бы вторую «среду», которая за пределами трагедии. Это совершилось благодаря полнейшему отказу от любовной фабулы. Этот отказ именно и бросился в глаза французскому комментатору Альфиери. Petitot: «Il me semblait qu'il fallait en écarter toute intrigue d'amour».[1]

[1] Théâtre du comte Alfieri, traduit par C. B. Petitot, Paris, 1810.

Трагедия Жозефа-Мари Шенье «Тимолеон» отрешается от трактовки характеров, намеченных Альфиери: прямолинейный якобинец Тимолеон, его двойник Ортагорас, нужный уже не столько для убийства, сколько для того, чтобы быть символическим представителем граждан республики, прямолинейная Демариста, оправдывающая убийство преступного контр-революционера сына, Тимофан, колеблющийся и подговариваемый к заговору против свободы, — таковы прямолинейные схемы агитки времен Великой французской революции. Фабула изменена: заговорщик не Тимолеон, а Тимофан, узурпирующий свободу. Эта прямолинейность неминуемо требовала какого-то драматического материала для заполнения действия, так как прямого действия явным образом не хватало. Действительно, в трагедии даны массовые сцены (второй и третий акт, место действия в «la place publique Corduthe), введены заговорщики, войска (правда, безмолвные) и наконец хор, le choeur du peuple et des guerriers, не только обрамляющий лирическими строками действие, но иногда играющий и активную роль, он подает реплики в александрийских стихах.[1]

Таким образом называть пьесы, в которых была использована и деформирована историческая фабула, источниками по отношению к трагедии «Аргивяне», нет нужды. Экскурс в сторону фабулы помогает нам уяснить, как разные материалы находятся под вывеской одной фабулы.

---

[1] Я уклоняюсь здесь от рассмотрения драматического стихотворения Раупаха «Timoleon der Befreier», 1814 г., представляющего собою прозрачное восхваление «освободителя» Александра. Фабула эта чисто лирическая, не имеет ничего общего с драматической линией, здесь анализируемой, и стихотворение любопытно лишь по развитым партиям хора; в смысле употребленных Раупахом метров это одно из наиболее развитых хоровых действий. В стихотворении употребляются балладные метры, гетеанский верлибр, античные метры, двустопные амфибрахии с перекрестной рифмовкой, пятистопный хорей и т. д. В разнообразии хоровых метров Кюхельбекер несомненно воспользовался немецкой традицией.

7

Кюхельбекер в своей трагедии решительно подходит к разрешению вопроса, во-первых, о драме с национальным колоритом, во-вторых, о драме массовой, в-третьих, массовую драму он конструирует как драму толпы и ее представителей и как драму хоровую, в-четвертых, от редакции к редакции он постепенно изживает любовную интригу.

В 1824 г. Кюхельбекер, ревностно изучающий драматическую литературу, выступает с обвинительным актом против поэтики Шиллера (и Байрона). Назвав Шиллера недозрелым, он в другой статье развивает законченную критику шиллеровой системы: «шиллерова поэтика не без предрассудков. Предубеждения его противу великих французских трагиков известны ... Драматург Шиллер в младшем графе Море, в дон-Карлосе и маркизе де Поза, в Максе, в лицах, которые изобразил с самою большой родительской (сочинительской) нежностью (con amore), представляет себя, одного себя, только по чувствам и образу мыслей, бывшим его собственными в разных эпохах его жизни. Шиллер перескакивал от поэзии к истории, от истории к поэзии, от трагедии Шекспировой к Дидеротовой драме и Гоцциевым маскам, от прозы к стихам и наконец от новейших к древним, не с внутренним сознанием собственных сил — стяжанием мужа, но с беспокойством юноши. В доказательство приведу только его «30-летнюю войну» и «Освобождение Нидерландов» исполненное блестков, противоположностей, витиеватости, вовсе не исторической; его «Марию Стуарт», которая не есть ни история, ни трагедия; его «Коварство и любовь», где Шекспир и Дидерот, ужас и проза, ходули и низость нередко встречаются на одной и той же странице. Риторические тирады, где ожидаешь поэзии сердца, тирады, которые иногда

попадаются даже в «Валленштейне», в лучшем шиллеровом творении; наконец «Мессинскую невесту», в которой он вдруг Иокасту Еврипидову, и хор, и роковое предопределение греков переносит в средние века, в лоно христовой церкви, в Сицилию, покорную северным завоевателям. Шиллер почти никогда не перестает быть европейцем, немцем XVIII столетия, а если где и подражает древним, то не у места и не кстати: Кассандра его живая немка ... Краски греческой местности и нравы греческие разводит северною водою, многословием ... Далее в Дон-Карлосе характеры: Филиппа, Позы и Карлоса составлены по немецкому же образцу; они никогда не могли существовать ни на престоле, ни близ оного, а еще менее под небом полуденным ...[1]

Пусть в частностях здесь сказывается очень осведомленный ученик романтиков, ведших ожесточенную борьбу с Шиллером; пусть развитая характеристика недозрелого Шиллера заимствована из рецензии Тика: unreifer Schiller.[2]

Но эти нападки на русской почве имели свой особый смысл. Кюхельбекер, разрабатывая поэтику трагедии, требует р а з н о о б р а з и я г е р о е в и с о б л ю д е н и я м е с т н о г о н а ц и о н а л ь н о г о к о л о р и т а, противопоставляя в этом смысле Шиллеру и Байрону —

[1] «Мнемозина», ч. III, стр. 168 — 170.

[2] Ср. также Фр. Шлегель, Gesch. der alten u. neuen Litteratur, 1812, Teil II, S. 315: «Страстная риторика, которою владеет он на ряду с поэзией»; ср. далее Август Шлегель «Ueber Dramatische Kunst und Litteratur, 1817, III, стр. 408. «Коварство и Любовь» не может трогать перенапряженным тоном чувствительности, а только вызывает жалостное впечатление; дорого доставшиеся ему мысли о человеческой природе были ему настолько ценны, что он их излагает, вместо того чтобы выразить их через ход событий. Он заставляет героев более или менее философствовать над самими собою и над другими, из-за чего пространство совершенно выходит из границ театра». Сюда же низкая оценка «Мессинской невесты» за смешение язычества и христианства, античной формы и романтического содержания. Сюда же упреки за заимствование эпи-

Гёте. Это обращает его к изучению античных материалов и вместе ставит вопрос о перенесении в драму античной конструкции.

Эволюция писателя постигается лучше всего на его обращении с материалами. Кюхельбекер изучает не только литературные, но и исторические, религиозные, бытовые материалы, притом не прямо относящиеся к его фабуле. Понятие «материала» для него, также как и для Пушкина, научно. 20-е годы любопытны своей самостоятельностью по отношению к авторитетам предшествующего поколения, пересмотром их с точки зрения тех или иных литературных принципов. Критически относились не только к Карамзину, но и к Эврипиду. Так именно изучает Кюхельбекер греческих писателей. В первом ряду у него Эсхил и Аристофан, затем Софокл. Следов изучения Эврипида нет, да по всей вероятности и не было: архаисты отрицательно к нему относились. (Ср. запись в дневнике Кюхельбекера: «Аристофан гений, который ничуть не уступает Эсхилу и выше Софокла; а можно ли жеманного Эврипида, греческого Коцебу ставить рядом с Эсхилом и даже Софоклом. Можно ли сближать гениального, роскошного, до невероятности разнообразного, неистощимого собственными вымыслами Аристофана с подражателем, не бесталанным, но все же подражателем Плавтом».) Так черты борьбы с карамзинизмом проектировались на мировую литературу.

ческих эпизодов из Илиады, указание на плодотворное влияние Шекспира в «Валленштейне» и высокая оценка Вильгельма Телля (встречается и в указанной статье Кюхельбекера). Ср. позднейший отзыв Полевого, на котором несомненно отразилось выступление Кюхельбекера: «Он от себя говорит те сильные пламенные тирады, которые придают колорит привлекательный его трагедии; но там, где для противоположности он заставляет говорить лица, известные ему по слуху, там часто речи его лиц сбиваются на детский лепет». М. Тел. 1827. Ч. XIV, № 8, стр. 292.) Намерение Пушкина поговорить «О Шиллере, о славе, о любви» получает в связи с этими мыслями Кюхельбекера конкретное значение.

8

Перед Кюхельбекером была задача трагедии высокого стиля. В конструкции характеров и общем плане трагедии Кюхельбекер несомненно считался с Грибоедовым и самая идея «Аргивян» возникла повидимому под влиянием Грибоедова. (Ср. его послание Грибоедову при посылке «Аргивян».)

Уже я зрю тебя, страна златая!
Поэту я вручу Камен ахейских дар:
Не он ли воспитал во мне их чистый жар,
Они его: моя прелестная Аглая,
Мой пылкий Протоген, мой гордый Тимофан:
Им был мне новый пламень дан.
...Но неисторгнутый, о милый друг, тобою
Он[1] был бы подавлен враждебной мне судьбою.

Пока не приведена в ясность драматургия Грибоедова, говорить о том, как и в чем повлиял Грибоедов на драматургию Кюхельбекера, не приходится. Критическое отношение к жанру шекспировой хроники в Кюхельбекере (King John кажется ему «огромным романом, на который наскоро накинут драматический покров») может быть стоит в связи с этой грибоедовской драматургией. Гораздо важнее для нас то обстоятельство, что Грибоедов около 1822 г. пишет программу пьесы «1812 год», где героический и революционный сюжет разрабатывается в условных тонах. Таково междудействие в Архангельском соборе, — где на трубный глас Архангела стекаются тени Святослава, Владимира Мономаха, Иоанна, Петра, пророчествующие о године искупления для России, славе и свободе отечества. «Хор бесплотных провожает их и живо-

[1] «Сын Отеч.» 1823 г., № 10. Раньше говорится о Тимолеоне.

писным строем представляет их отшествие из храма; своды расступаются, герои поднимаются выспрь и исчезают». (Отметим кстати, что сохранившийся отрывок «1812 год» написан пятистопным ямбом.) Здесь вспоминается условное междудействие первой редакции «Аргивян» (участники — Оры и Афродита). Любопытно примечание Кюхельбекера по поводу междудействия (во второй редакции междудействия не сохранилось): «Междудействия, конечно, не встречаются ни в трагедиях древних, ни новейших; но из комиков Мольер предшествовал автору своим примером». Но сей же связал гораздо теснее свое междудействие с целою трагедиею (?): он считает оное существенною частью всей поэмы, без которой впечатление, произведенное оною, будет совершенно иное; эпилог даже не мог бы заменить в «Аргивянах» междудействие, он бы был в сем случае, чтоб употребить простую, но здесь весьма точную пословицу: горчицею после ужина. Сверхъестественные существа, появляющиеся в сем междудействии, не противны ни духу греческой трагедии (у Эсхила и Эврипида боги наравне с людьми действуют в их произведениях), ни образу мыслей времен, изображаемых поэтом: коринфяне были тогда еще чрезвычайно суеверны. Всего более просит автор, чтобы не сочли его междудействие Аллегорией: нет ничего скушнее и холоднее Аллегорий».

В конструкции героической трагедии одним из центральных вопросов стал для Кюхельбекера вопрос о хорах. И здесь Кюхельбекер должен был столкнуться с Шиллером, видевшим в хоре условность, ограждающую театр от действительности, делающую его символическим идеальным зрелищем: «Чтобы дать хору его значение, должно перенестись от действительной сцены к возможной. Это необходимо везде, где мы хотим достигнуть чего-нибудь высокого... Все внешнее при драматическом представлении противоречит этому понятию

(«иллюзии»); здесь все есть только символ действительного. Самый день на сцене искусствен, архитектура — символическая, метрический язык — идеален: должно ли действие быть реальным и, как часть, разрушать целое? Так, французы, не поняв духа древних, первые ввели единство времени и места, исходя из самого грубого эмпиризма. Как будто нужно другое место, кроме идеального пространства, и другое время, кроме последовательности действия? Введение хора было бы последним, решительным шагом, и если бы он даже послужил поводом только к тому, чтобы открыто и честно объявить войну всякому натурализму в искусстве, то он стал бы для нас живою оградою, которою трагедия совершенно отделилась бы от действительного мира и сохранила свое идеальное основание, свою поэтическую свободу. Хор в древней трагедии был самым естественным органом, он уже проистекал из действительной жизни. В новой же трагедии он делается органом искусственным, помогающим вызвать истинную поэзию». [1]

При попытке создать мотивированную исторически с «couleur locale» греческую драму Кюхельбекер естественно не мог согласиться с этой трактовкой хора.

Здесь ему могли оказаться важными две других противоположных тенденции: тенденция французской трагедии и новое понимание античной драмы, данное немецкими романтиками.

Трактовка хора у Расина («Esther», «Athalie») была не только лирической; ср. предисловие его к «Esther»: jéxécutais en quelque sorte un dessin qui... était de lier comme dans les anciennes tragédies grecques le choeur et le chant avec l'action et d'employer à chanter les louanges du vrai Dieu cette parole du choeur que

[1] Шиллер. Об употреблении хора в трагедии. (Предисловие к «Мессинской невесте».)

les païens employaient à chanter les louanges de leur fausse divinité». Отчетливое выделение корифея, играющего сюжетную роль, а также роль самого хора в конструкции сценического действия подчеркиваются Расином в предисловии к «Athalie».

Однако, традиция расиновского хора в XVIII веке стала исключительно лирической и в сознании позднейших теоретиков приняла функцию лирических партий, обрамляющих заставок и концовок, — такова трактовка хоров Расина у Лагарпа, таково традиционное сравнение его хоровых партий с псалмами Руссо.

Русская традиция XVIII — начала XIX века восприняла именно эту традицию, таковы хоровые партии в «Ироде и Мариамне» Державина, в «Титовом Милосердии», «Владисане» Княжнина, «Деборе» Шаховского. Комедия оказалась и здесь более прогрессивной — и в «Аристофане» Шаховского даны развитые хоры: в Прологе — хор народа с корифеем, верховным жрецом, хор Вакханок с корифеем — оба хора сталкиваются и принимают участие в сценическом действии; там же междудействие с участием хора; партии хора написаны разными метрами (по строкам). Если принять во внимание роль Шаховского в движении архаистов и широту приемов драмы у Кюхельбекера (как мы видели, он заимствует конструкцию междудействия из комедий Мольера), роль Шаховского в трактовке хора должна быть особо в данном случае подчеркнута. Вызвана она в комедии простым обстоятельством: хор выполнял функцию чисто сценическую, декоративную и давал прекрасную мотивировку для ввода танцев и вокальных партий, не мотивированных сюжетом.

Новую трактовку хора дает Вольтер. В «Avertissement sur l'Oedipe» он дает и рассуждение о хоре», где, ревизуя расиновскую традицию, отводит место хору только в пьесах массового характера, возражает

против самостоятельных выступлений хора (в интермедиях и антрактах) и выставляет требование участия хора в действии. (Таким образом Ж.-М. Шенье в трактовке хоров, как принадлежности трагедий массового типа, а также в том, что хор подает у него реплики и вмешивается в действие, является продолжателем традиции Вольтера.)

В гораздо большей мере, однако, должны были иметь значение для Кюхельбекера теоретические положения Августа Шлегеля. Как известно, Авг. Шлегель стоял в первый период своей деятельности за воссоздание греческой трагедии на материале античной фабулы и здесь боролся с Фр. Шлегелем, «который не сочувствовал замыслам своего брата: он полагал, что античность в драме была бы вялой и могла бы иметь значение только в смысле мифа, а тогда поневоле пришлось бы перейти в область эзотерической поэзии; он убеждал своего брата и в драму вносить романтизм».[1] «Смерть Эмпедокла» Гельдерлина и «Ион» Авг. Шлегеля являются практическими попытками перенести формы античной трагедии в новое время, но как раз в них, по их монодраматическому лирическому характеру, хоры играют второстепенную роль. Гораздо важнее для нас те теоретические разъяснения, которые делает Авг. Шлегель о хорах. Здесь, вскрывая существо античного хора, он призывает к отказу от него, как и от попыток воссоздания греческой трагедии: «Мы должны понимать хор как персонифицированную мысль о представленном действии, как воплощенное и привнесенное в представление участие поэта, говорящего от лица всего человечества. При их (греков) республиканском духе к совершенству действия относилась и его общность. Так как они возвращались в своей поэзии к

---

[1] Гайм. Романтическая школа, 1870, стр. 605.

героическим векам, где еще господствовал монархический дух, то они известным образом республиканизировали роды героев... Хор — идеализированный зритель. Он смягчает впечатление... представляя конкретному слушателю его собственные впечатления в широкой музыкальной форме и вводя его в царство размышления». И в полном согласии с этим пониманием хора как идеализованного зрителя Август Шлегель протестует против рудиментов древних хоров в новой трагедии;[1] далее Шлегель порицает попытки воссоздания «чужеземного растения» — античной трагедии на новой сцене, оставляя ее для услаждения знатоков. (Этому, впрочем, противоречит его высокая оценка хоров «Athalie» Расина, которая дается главным образом потому, что «Расин приблизился в них к древним».) Сильное влияние Августа Шлегеля сказывается на постановке вопроса о древней и новой трагедии, а также и о роли хора у Галича, одного из русских эстетиков, на которых отразился немецкий романтизм: «а) хор, который означал не действующее лицо, а мыслящего зрителя, который служил для непрерывности картин и выражал глас народа, есть сколько необходимая часть в древней, столько же посторонняя в новой; б) древняя обыкновенно движется в кругу общественной жизни народа, выводит царей на позорище и заботится более об очевидности самого действия; новая обыкновенно к кругу домашних отношений и имеет в виду более характеристику частного лица».[2]

Для Кюхельбекера могла быть важной не только абстрактная постановка вопроса у Шлегеля, но и его конкретные экскурсы. Такова трактовка поведения

---

[1] Ueber dramatische Kunst und Litteratur, Vorlesungen von A. W. von Schlegel, I, стр. 113—114, 117.

[2] Опыт науки изящного, начертанный А. Галичем, СПБ. 1825, стр. 192). Галич был лицейским учителем Пушкина и Кюхельбекера.

хора в «Антигоне» (подчинение его Креону) и противоположного поведения хора в «Электре»,[1] выступающего против главных действующих лиц. Любопытно, что архаисты, пользуясь конкретными наблюдениями и формулировками Шлегеля, в вопросах об актуальности хора расходились с Шлегелем. Так, Катенин, заимствуя из Авг. Шлегеля его мысли о хорах, полемизирует с ним (не называя его впрочем): «Одно из главнейших различий системы древней и новой есть хор. Все, что нынче так называется (разве отчасти выведенный Расином в Есфири), не может дать нам ни малейшего понятия о значении и действии греческого. Сие лице, ибо, несмотря на меняющееся по произволу число голосов, хор всегда говорит я, есть совершенно условное: хор древний, по пословице, глас божий, глас народа, разумеется и глас творца драмы; изредка делается он действующим лицом, по большей части только свидетель и беспристрастный судия действий и лиц. Без сомнения, можно сказать много дельного против сего отступления от истины и натуры; но очевидно и то, что сей красноречивый представитель общества и потомства придает трагедиям древних нечто священное, важное и глубокое, чего нельзя сыскать в новейших формах, где также много условного в другом роде, но гораздо менее великолепия и поэзии».[2]

Кюхельбекер вводит хор не только как один из элементов массовой трагедии, но, главным образом, как средство «возвышения» сценического действия и средство реконструкции, «воскрешения» античных форм. При-

---

[1] Цитированное соч., т. I, стр. 187, 188.
[2] «Лит. Газета», 1831, № 9, стр. 71. «Размышления и разборы».

дав хорам по необходимости лирический характер, высокий и отвлеченный строй, он идет на верную неудачу «массовой» своей трагедии.

9

Первая редакция «Аргивян» имеет эпиграф: 1. Μένει τὸ δεῖον βοσλία περ ἐν φρενί. («Агамемнон» Эсхила) «Божественный дар остается и в рабской душе».[1]

Здесь, повидимому, не столько дана установка на центральную фабулу, сколько оттеняется роль хора — аргивских пленных, рабов, на которых возложены хоровые партии; хор, таким образом, трактуется по шлегельски—как «персонифицированные мысли», и ему сразу придается высокая трактовка.

Действие открывается партиями хора, причем во второй редакции изменен порядок выступления полухоров и корифеев. Хор здесь дан, как стоящий вне действия, как бы вне его. На протяжении всей трагедии роль хора колеблется: то это «персонифицированная мысль», идеализированный зритель, в лирических сентенциях педализирующий развитие действия; то он откровенно выполняет функцию «вестника», вступающего в диалог с действующими лицами и повествующего о происшедших событиях; то, наконец, он дает возможность внедрения в драму параллельного условного действия (ср. в особенности «междудействие» первой редакции). Последнее было характерным для попыток архаистов в области высокой трагедии. Ср. «видения» в драматическом плане Грибоедова «1812 год». У Кюхельбекера условность подчеркнута ремаркой: «место действия не меняется, междудействие сопровождается му-

[1] Перевод С. Радцига; в данном случае «дар прорицания» — слова хора, отвечающего «Кассандре», стих 1068. Кюхельбекер, повидимому, пользовался конъектурой παρὸν; смысл его цитаты: «Божественный дар остается, находясь даже в рабской душе». За эти сведения я благодарен С. Я. Лурье.

музыкой». Вместе с тем введение хора, количественно обильное, совершенно переворачивало представление об «единстве времени и места» старой трагедии, делая условным и необязательным пространство и время.

В первой редакции еще имеется относительное единство, выдержанное в пределах одного действия (I. Площадь Коринфа. II. Гинекей в доме Тимофана. III. Храм Афродиты. IV. Пустынная часть города. V. Преддверие в Акрокоринфе), во второй редакции, под давлением материала, «единство» рассыпается окончательно, — по явлениям. Во втором действии (соответствует третьему действию первой редакции) действие происходит в доме Тимолеона, в доме Тимофана, в стане Истмийских воинов.

Любопытнее другое: связь хора с двумя планами трагедии — планом фабульным и планом массового действия.

В первом отношении любопытен фабульный эпизод: один из главных героев, Сатирос, одевается аргивским пленным, отделяется от хора и вмешивается в действие. Во втором отношении любопытно преображение хора в идеализированную «толпу». Такова, в особенности, сцена второй редакции: лирические песни (сколия и эпод) над трупом павшего за вольность юноши исполняются воинами, но по существу они являются партией хора. Во всех этих случаях хоры играют, однако, роль идеализирующего, «повышающего» драматическое действие элемента. Для Кюхельбекера хоры были важны, как античная формальная окраска всего материала, вопрос об убедительности материала вызвал их. Уже из этого колебания функций хора становится ясным одно обстоятельство: смешанный жанровой характер «Аргивян».

10

В первой редакции «Аргивян» особенно ясно происхождение, генезис этого смешанного жанра. Хоры, как руди-

менты лирики, соответствуют в нем «вставным номерам». Фабула как бы колеблется между интригой, типичной для романа (линия предателя Сатироса), и драматическим столкновением двух главных героев. Сохранен в качестве отправного фона «любовный план», жена Тимофана Аглая, дочь Протогена, являющегося одним из главных противников Тимофана. Личная трагедия Аглаи занимает в трагедии (первая редакция) главное место. Массовые «партии» — стража, граждане, воины несут служебную роль в развитии катастрофы. Жанровое смешение отразилось на характере диалога — он длинен и обстоятелен, эпичен.

Переработка трагедии началась с массовых сцен. Длинные эпические диалоги разбиты, безличная «толпа» персонифицирована. 1824—25 гг. — годы работы над этой второй редакцией толкали его в сторону развития именно «гражданского, политического состава» его трагедии. В трагедию вводятся эпизоды «массового действия», уже не играющие никакой фабульной роли, и по месту, уделенному им, противоречащие «любовной трагедии»: По сравнению с первой редакцией вторая редакция более эпизодична, хотя Кюхельбекер и не дошел в ней до отказа от системы пяти действий — того, что сделал Пушкин. Вместе с тем, он не смог отрешиться от крепко слаженной личной интриги. Отказа от нее во второй редакции нет, а компромисс не состоялся.

Итак, смешанный жанровый характер трагедии не только результат практики ранних «лирических драм» Кюхельбекера (таким рудиментом этих лирических драм и были «хоры»), — это следствие столкновения с конкретным материалом, вернее, с материалом, к которому существует конкретное отношение. Таким конкретным материалом был для Кюхельбекера — античный. Древнейшая история России была матери-

*

алом не менее условным, чем античный, вследствие условных разработок, которые были уже проделаны в областях трагедии и художественной прозы. Нужны были документальные изучения Пушкина, чтобы отчасти изменить это условное отношение, — и именно эти материальные изучения в соединении с созревшим теоретическим недовольством по отношению к законченным жанрам трагедии привели Пушкина к комбинированному, смешанному жанру — Годунову.

Античный материал в этом смысле был совершенно одинаково действен, как и древне-русский. Корни этого указаны выше. Условность его литературной разработки не превышала условности отработанного художественной литературой материала древней русской истории. Важен не столько самый материал, сколько отношение к нему. Конкретного материала вообще не бывает, есть конкретное отношение к материалу и выбор его. Документальные изучения Кюхельбекера были достаточно углублены, чтобы сдвинуть с мертвой точки «условность» материала.

Смешанность, комбинированность жанра явилась как компромисс в результате именно давления конкретного материала, с одной стороны, и столкновения его с привычными методами обработки — с другой. Это положение, кажется, может быть обобщено. Таково свидетельство, например, Шаховского и его комедии «Аристофан», причем смешанность, комбинированность жанра своей комедии Шаховской, сценический писатель, писавший с установкой на сцену, объясняет как компромисс между принятыми, ходовыми сценическими жанрами, с одной стороны, и изучением конкретного материала — с другой. Шаховской пишет: «Познакомясь, сколько мне можно было, короче с древними Афинами, и найдя про-

исшествие, служащее моему намерению, я не скоро еще мог преобразить его в полное Драматическое Зрелище, близкое к новым понятиям и привычкам. Комедия всегда и везде пиитическая; но верная картина нравов принуждена разнообразиться по времени и месту. Жизнь Афинян проходила на площадях, в портиках и садах; их мысли, замыслы и разговоры стремились беспрестанно к делу общественному, в котором участвовали все граждане, и потому их поэты сочиняли в роде нынче называемом политической комедией, которая в Афинах производила такое же действие, как в Англии оппозиционные мнения и журналы. Аристофан, схватывая с народной площади лица и происшествия и не дав окоченеть, пародировал их на театре. Живое соучастие к происходящему на площади и на сцене сливало зрителей с действующими лицами в одно целое. Мы — не Афиняне: жизнь наша проходит не на площадях, а в семействах; умы наши заняты почти всегда собственными, своими, или соседей наших, делами... успех комедии, которую заставили нас считать только забавою праздности, не в силах овладеть всем нашим вниманием. Мы привыкли видеть на театре частные и любовные приключения, общие людские характеры и странности, которые встречаем в нашем общежитии. Чтобы удвоить соучастие к успеху Аристофановой комедии, я принужден был выдумать или списать с Аспазии лице Алкинои, воспламенить ее страстью... и по нашему обычаю заставить Любовь спасать Гения; наконец, чтобы сделать, по принятым нынче правилам, завязку и развязку, я воспользовался... признаюсь, итальянской Голдониевской комедией. Мольер, честь нового театра, говорил: «все, что я вижу, или нахожу, мое»; и я, следуя его словам и примеру, силился всеми находками моими сблизить новейшую комедию со старой». [1]

---

[1] Аристофан или представление комедии: «Всадники», Историческая комедия в древнем роде и в разномерных стихах Греческого

Таким компромиссом между требованиями и привычками зрителей и конкретным материалом изучения и была комедия Шаховского «Аристофан». Кюхельбекер по свойствам своей литературной деятельности на компромисс не был граждански способен, Вместе с тем, оторваться от крепкой фабульной интриги, с которой было связано наличие «любовной» фабулы, он не имел литературной смелости.

Это удалось Пушкину в «Борисе Годунове», где личная фабула нивелирована фрагментарно-эпическим монтированием эпизодов.

11

С комбинированностью, смешанностью жанра был связан и вопрос о метре трагедии. Кюхельбекер, одним из первых, отказался от александрийского стиха и избрал белый пятистопный ямб «по образцу немецкой и английской драмы», а может быть и не без непосредственного влияния греческой (иногда в стихе его сказывается влияние скандировки). Метр этот в местах, требовавших «декламации» старого типа, легко заменялся александрийскими или перекрестно рифмующими стихами.

В 1825 г. писали в «Сыне Отечества» по поводу аналогичных опытов Жандра: «Пусть французы, за недостатком лучшего, пишут свои трагедии александрийскими стихами: мы можем присвоить себе прекрасный размер греков и немцев, т. е. пятистопные ямбы без рифм, в которых слышно стихотворное, благороднейшее против прозы течение, в которых *рифма не разрушает очарования в простом разговоре*, и

стопосложения, в трех действиях, с прологом, интермедиями, пением и хорами, соч. кн. А. А. Шаховского. Москва, 1828, стр. VI — IX.

только в порывах страсти, во вдохновенных изречениях героев, как бы невзначай ложится под стих».[1]

Смена александрийского стиха белым ямбом совпала по времени с вопросом о стихе комедии и приведенное выше суждение о пятистопном ямбе совпало с защитой грибоедовского стиха: «У нас еще, как видно, не все понимают свободу слога поэтического: и в комедиях требуют размеренных стихов, шестистопных сентенций, гладких фраз. Господин Грибоедов именно тем в отношении к слогу и заслуживает внимание и хвалу, что умел переложить в непринужденные рифмы язык разговорный».[2]

Место сентенциозного характера диалога в «любовной драме» стал занимать диалог, основанный на другом, — на том, что Пушкин называл «изображением характеров» и «развитием происшествий».

Эта семантическая функция смены метров в драме не подлежит сомнению. Любопытно, как объясняет Шаховской ввод в свою историческую комедию разных метров: «Автор, не могши, как в комедиях, представляющих наш век, обозначить одеждою свойство греческих карикатур, старался приноровить размер стихов к их характерам и состояниям: льстец говорит напевистым хореем; судья — выбивающим слова дактилем; трагик важничает амфибрахием; а Иппербол[3] протягивает речь свою анапестом, и холодного Антимаха заставил почти всегда умничать александрийским стихом».

12

Центр тяжести перенесен во второй редакции на политический стержень драмы. Говоря пушкинским языком, не

[1] «Сын Отеч.», 1825 г., № 5, стр. 66.
[2] Там же, стр. 64.
[3] В котором Шаховской пародирует торжественный стиль.

изображение характеров важно для Кюхельбекера, а развитие происшествия. Главное место уделено не тирану, а героям, борющимся против него, и их сложным внутренним отношениям. И тогда как в первой редакции — убийство Тимофана — есть личный героический акт, во второй редакции — большое место уделено колебаниям войска, которое поднимают на тирана заговорщики.

Не удивительно, что в экземпляре второй редакции, побывавший в следственной комиссии по делу о декабристах, многие стихи подчеркнуты (возможно, именно тогда). Трагедия Кюхельбекера — трагедия революционная по своему «гражданскому составу». Многое в ней подготовляло революцию литературную, произведенную в «Борисе Годунове». А именно: 1) так же, как в «Борисе Годунове», конкретное изучение материала, конкретная работа над ним привели Кюхельбекера в «Аргивянах», а Пушкина в «Борисе Годунове» к комбинированному, смешанному жанру, 2) выбор материала — исторически-хроникального привел их к вопросу о «массовом действии», 3) этот исторический материал соотносился с их временем, был «вызван»; причем античный материал был не менее актуален в условиях того времени, чем материал древнерусской истории, 4) и того и другого новая трактовка драматического действия и речи привела к аналогичному метру, причем, «прозаическая» окраска пятистопного ямба подчеркивается у Пушкина соседством с прозаическими сценами, а высокая трактовка его у Кюхельбекера — соседством с хоровыми партиями.

Вот в этой-то «высоте», в этом напряженном «идеальном строе» драматического действия и была причина неудачи Кюхельбекера. Воскреситель старых высоких жанров в лирике, потерпевший там неудачи, был обречен на неудачу и здесь. Давлению материала, приведшему его к смешанному жанру, он противопоставил хоры, как

«воскрешение» древних. Он был в своей неудаче не одинок. Такими же неудачами были лирика и трагедия Грибоедова. О роли Грибоедова в замысле «Аргивян» я говорил выше.

Литературные неудачи — явление длительное.

Кюхельбекер был осмеян очень основательно. Преувеличивать его значение, разумеется, не следует. Но его неудачи были небезразличны для литературы 20-х годов.

1924—1927.

ПУШКИН И ТЮТЧЕВ

1

Рядом с Пушкиным, не отходя от него ни на шаг, живет и развивается его двойник — его тень — «Пушкин в веках».

Литературную динамику Пушкина каждое поколение по-своему проецирует на свою собственную плоскость, «оценивает» и «переоценивает» ее. Пушкин при этом схематизируется, замыкается ореолом оценки, он становится внушительной, но сглаженной «величиной», при этом «величиной», современной оценщикам.

Эти неподвижные, проекционные схемы затрудняют работу исследователей. Под знаком «Пушкина в веках» рассматриваются литературные отношения Пушкина. Особенно это опасно, когда в нашем распоряжении имеются отрывочные и случайные факты и документы. Пушкин отозвался о Бенедиктове, что у того есть прекрасное сравнение неба с опрокинутой чашей, а в другой раз, что у него прекрасные рифмы. Из этого делают заключение, что Пушкин ничего другого за поэзией Бенедиктова не признавал. Так ли это было, или не так, неизвестно, но важно то, что в этом заключении всецело сказывается наш современник, который произвольно реконструирует литературные отношения прошедшей эпохи, исходя из литературной оценки (вернее, переоценки) Бенедиктова, произведенной уже после Пушкина. Здесь (беру это только, как характерный пример) сказывается стремление подвести под позднейшую схему сложный факт литературной

эпохи. И к Пушкину, и к Бенедиктову в данном случае относятся не как к литературным деятелям, а как к позднейшим «величинам». Точно также, если позднейшая оценка благоприятна по отношению к обеим «величинам», то отсюда легко делаются заключения о благоприятном характере литературных отношений, в особенности, если отсутствуют достаточно полные и прямые свидетельства о них.

Так, в существенном, дело обстояло до сих пор с выяснением литературных отношений Пушкина и Тютчева. Решающей здесь оказалась книга, и до сих пор остающаяся основной в изучении Тютчева — «Биография Федора Ивановича Тютчева» Ив. Аксакова. Именно от Ив. Аксакова идет положение: «Тютчев принадлежал бесспорно к так называемой Пушкинской плеяде поэтов» (стр. 77). И далее: «Не потому только, что он был им всем почти сверстник по летам, но особенно потому, что на его стихах лежит тот же исторический признак, которым отличается и определяется поэзия этой эпохи». . . «Стихи Тютчева представляют тот же характер внутренней искренности и необходимости, в которой мы видим исторический признак прежней поэтической эпохи» (стр. 82). Здесь, конечно, в определении поэтической эпохи взят критерий, ни для кого не обязательный.

Уже давно понятие единой литературной эпохи уступило место понятию эпохи сложной и разветвленной, в которой идет тайная и явная борьба между различными литературными направлениями. Но до сих пор в историко-литературных трудах господствует во взгляде на историческую эпоху авторитет того или иного имени; между тем, литературная ценность того или иного явления не должна затуманивать характерных явлений эпохи, им не исчерпывающихся. Во главу угла при изучении эпохи,

современной Пушкину, был поставлен Пушкин. С точки зрения Пушкина, под его знаком, изучались самые разнородные явления, среди которых он сам был только одним из многих. В результате — естественное искажение перспективы. Явления, имевшие значение вне Пушкина (и, может быть, именно потому), оценивались в их отношении к Пушкину. Собственно так и возникло представление о «Пушкинской плеяде». В «Пушкинскую плеяду» были зачислены писатели, близкие ему в каком-либо отношении. «Плеяда» при ближайшем анализе оказывается либо поэтической метафорой современника той эпохи (ср. Баратынский: «Звезда разрозненной плеяды»), либо исторической аберрацией нашего современника.

В то же время представление о принадлежности Тютчева к «Пушкинской плеяде» имело еще один результат. По своей поэтической деятельности Тютчев был моложе, позднее Пушкина, и возникает под углом зрения «плеяды» представление о преемственности, о мирной, последовательной эволюции от Пушкина к младшим явлениям, в том числе и к Тютчеву. В результате, история литературных отношений Пушкина и Тютчева окрашивается розовым цветом, привнесенным в них представлениями потомка. Литературные отношения двух поэтов (выразившиеся, главным образом, в том, что стихи Тютчева печатались в «Современнике» Пушкина) развертывались, начиная с Аксакова (и даже раньше — с Плетнева), в трогательную картину: старший поэт не только принимал нового, замечательного (при этом, как гласит легенда, внезапно явившегося) поэта, но и «благословлял его приход», — «передавал ему лиру».

А между тем, здесь, в этой трогательной схеме проявляется удивительная слепота на факты, другие же факты, нейтрального характера, расцениваются односто-

ронне. Проанализировать литературные отношения Пушкина и Тютчева — задача этой статьи.

2

В поле литературного зрения Пушкина Тютчев попадает в 1826 — 1827 гг. В 1826 г. выходит альманах «Урания» Погодина, где оба они были вкладчиками;[1] в 1827 г.— альманах Раича и Ознобишина «Северная Лира», в котором Тютчев помещает пять стихотворений за своей полной подписью и одно за подписью Т.; кроме того, одно процитировано в статье Делибюрадера «Отрывок из сочинения об искусствах». Среди множества альманахов, выходивших в эти годы, «Северная Лира» была заметным литературным явлением. В ней впервые с достаточной ясностью и определенностью заявило о себе новое поэтическое направление.

Лирика проходит в 30-х годах путь сложнейших образований, дилетантского брожения, затемняющих острую, антагонистическую борьбу направлений 20-х годов. Выход в вопросе о новых лирических жанрах, остром в 20-х годах, не найден, и этот вопрос в его теоретической ясности и практической остроте ко второй половине 20-х годов спадает, а к началу 30-х годов выясняется, что поэзии предстоит выработка нового поэтического языка.

«Подражатели» Пушкина уже в 20-х годах вызывают нападки всех лагерей. Здесь обозначается путь прямого

---

[1] Ср. письмо Пушкина Вяземскому, начало декабря 1825 г. Переписка Пушкина, изд. Ак. Наук, т. I, стр. 310—311. Тютчев поместил в «Урании» три стихотворения: «К Нисе», «Песнь скандинавских воинов» и «Проблеск». Оригинальным из них является только «Проблеск». Два остальных обычно помещаются в изданиях Тютчева в отделе переводных, но без указания источников. «Песнь скандинавских воинов» представляет собою распространенный перевод Гердеровского «Morgengesang im Kriege» (Herder, Stimme der Völker, Buch IV, Nordische Lieder).

эпигонства, приведший в 30-х годах к той плотной эпигонской среде, которая окружила Пушкина в «Литературной Газете» 1830 г. (бар. Розен, Щастный и др.) — среде, которая в 30-е годы выводит ходовые элементы пушкинского стиха почти за пределы литературы, прикрепляя их к альбомным жанрам, к «маленькой», полудилетантской жанровой форме «стихотворений на случай».

Вместе с тем идут на смену другие явления стиха. Эпигонская поэзия приучала ухо к «монотонии, под которую дремала мысль» (Шевырев), стертые ритмо-синтаксические обороты, связанные с развитой культурой четырехстопного ямба, скудный жанровый диапазон определял стертость о б р а з а.

Здесь было два пути: не расставаясь со стертым образом, с примелькавшимися метонимиями, сгустить их, обратить их в новую перифразу; и не расставаясь с автоматизованным (т. е. семантически абстрактным) стихом, использовать его, как материал для сплавов, причем элементы этих сплавов расценивались п о к о л о р и т у. Таким путем пошел Веневитинов. В таких его стихотворениях, как «Послание к Рожалину» или «К моей богине», культура стиха — лермонтовская до Лермонтова. Здесь — и использование пушкинской метонимии, и напряженная интонационная линия, придающая четырехстопному ямбу новый вид, и характерные лермонтовские concetti, играющие выветрившимися образами посредством симметрического и контрастного их сопоставления, и, наконец лермонтовские темы.

В в о з д у х е 20-х г о д о в н о с я т с я т е я в л е н и я, к о т о р ы е к а к б ы с г у щ а ю т с я в п о э т и ч е с к и е и н д и в и д у а л ь н о с т и в 30-е г о д ы.

Вместе с этим использованием образа выветрившегося шло оживление интереса к образу грандиозному, раз-

двигающему диапазон маленькой формы. Пробуждается необыкновенный интерес — в поэзии иностранной к Ламартину, в поэзии национальной — к Глинке.

«Вялый» Ламартин, «однообразный», «лже-романтик» по определению Пушкина, как и «вялый» Глинка, «ижица в поэтах», по его же определению, становятся явлениями заметными. Уже в 1825 г. Плетнев пишет в своей статье-обзоре в «Северных Цветах» («Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах»): «По вашему мнению, трудно указать, кто бы из наших поэтов заменил вам то удовольствие, которое чувствуете вы, читая любимого своего Ламартина» (стр. 1).[1] И он же поясняет, что не в жанрах Ламартина дело: «Я думал, что истинная поэзия во всех родах равно прекрасна. Ламартин. . . нравится вам не потому, что он пишет поэтические размышления, но потому, что он то питает вашу душу, то поражает ум, пленяет сердце, то оживляет воображение. Все это можно чувствовать, читая каждое вдохновенное произведение поэзии, в каком бы оно роде ни было».[2]

Сомнительная, ранее для Пушкина неприемлемая, поэзия Ф. Глинки становится одним из важных литературных явлений. Его аллегории привлекают именно своею образностью: в той же статье Плетнев пишет об аллегориях Глинки: «Глинка, изображая вам какое-нибудь поэтическое чувствование, называет его именем другого предмета, который похож на него в некотором отношении. Он доставляет вам удовольствие следовать за его сравнением, выбором признаков, вверяться обману поэзии, переменять свое мнение, задумываться, искать разрешения загадки в собственном сердце, одним словом: он погружает вас

---

[1] О том же Погодин в «Моск. Вестн.» 1827 г., № 2, стр. 148: «Правда, что многие дамы наши ничего не хотят знать, кроме известий о модах и элегий Ламартиновых».

[2] «Северные Цветы», 1825 г., стр. 76.

в самих себя. Его мир есть только человек, а все прочее— мысли его и чувствования». [1] Здесь уже намечена программа «образа», программа новой описательной символической поэзии.

Аллегория Глинки, которая в начале 20-х годов была сопричислена к близкому жанру «апологов», в конце 20-х годов занимает совершенно иное место; вопрос об образе, которым именно и оперировала аллегория, был слишком выдвинут — и аллегория Глинки осмысляется именно со стороны образа.

Так, В. Титов протестует против объяснений Глинки: «совершенное произведение должно объясняться из самого себя и не требовать отгадки», и здесь же ставит два требования: «Первое, чтоб Автор, однажды избрав для своей мысли определенный образ, до конца был ему верен; второе, чтоб избранная форма как в целом, так и в первой из частей своих была верным и ясным отражением главной мысли». [2] Если вспомнить, что Титов — один из любомудров и пишет на страницах их органа, — станет ясным, что интерес к Глинке не случаен; воскрешение философской оды у Шевырева — одного из главных поэтов любомудров — так же как и воскрешение Глинки — были новым этапом развития стихового образа, стоящим в связи с лирикой Тютчева. И Федор Глинка становится поэтическою индивидуальностью; как раз те черты его стиля, которые в 20-х годах воспринимались как «вялые» и «неопределенные», к концу 20-х и в 30-х годов становятся резко его характеризующими.

С этим соглашается и сам Пушкин. Приведу его показательную рецензию из «Литературной Газеты» на 1830 г.

«Изо всех наших поэтов, Ф. И. Глинка, может быть, самый оригинальный... Вы столь же легко

---

[1] «Северные Цветы» 1825 г., стр. 52 — 53.
[2] «Моск. Вестн.» 1827 № 2, стр. 129 — 133.

угадаете Глинку в элегическом его псалме, как узнаете князя Вяземского в стансах метафизических или Крылова в сатирической притче. Небрежность рифм и слова, обороты то смелые, то прозаические, простота, соединенная с изысканностью, какая-то вялость и в то же время энергическая пылкость, поэтическое добродушие, теплота чувств, однообразие мыслей и свежесть живописи, иногда мелочной, — все дает особенную печать его произведениям». [1] В 1834 г. был напечатан в «Телескопе» отрывок из ламартинова «Voyage en Orient», имевший характер программы явлений, уже созревших на русской почве, и помогающий уяснить не только причины и истоки влияния Ламартина, [2] но и задачи нового стиля и намечающей выход за пределы старых жанров: отрывок называется «Судьбы поэзии» («Телескоп», 1834, т. 20): «Поэзии предлежат еще новые высокие судьбы. Она не будет уже лирическою в том смысле, как мы понимаем это слово, ибо не имеет довольно молодости, свежести, самоизвольности впечатлений, чтобы петь, как пела при первом пробуждении мысли человеческой. Не будет эпическою, ибо человек слишком уже пожил, слишком надумался; его не утешат теперь длинные рассказы эпопеи. . . Не будет и драматическою: ибо сцена жизни действительной в наше время имеет более важного, существенного, тесно связанного с бытием нашим интереса, чем сцена театральная. . . Теперь нет искренности в наслаждениях. Поэзия будет разумом воспеваемым: вот назначение ее на долгие веки! Она будет философическою, религиозною, обществен-

[1] «Лит. Газ.», 1830 г., № 10, стр. 78 — 80. Библиогр. «Карелия, или заточение Марфы Иоановны Романовой».

[2] О реальных результатах столкновения Тютчева с Ламартином см. статью Н. П. Суриной — «Тютчев и Ламартин», Временник, III, ГИИИ, 1927 г.

ною. . . Это должно будет сообщить ей совершенно особый характер. . . Признаки сего преображения поэзии замечаются уже давно; в наши дни они значительно умножаются. Поэзия все более и более совлекает с себя искусственную форму, она почти уже не имеет никакой формы, кроме себя самой. . . Будет ли она мертва оттого, что сделается истиннее, существеннее, откровеннее? Без сомнения, нет!»

Об этом изменении литературной функции, о вырисовывавшемся характере 30-х годов несомненно свидетельствовал и Пушкин в 1830 г.:

> . . . Едва опомнились младые поколенья.
> Жестоких опытов сбирая поздний плод!
> Они торопятся с расходом свесть приход.
> Им некогда шутить, обедать у Темира,
> Иль спорить о стихах.

Обновление было намечено сразу и тематическое (философические, религиозные, общественные темы) и стилистическое. Выход из старых жанров означал не создание новых жанров внутри все той же старой жанровой системы, а совершенное изменение подхода к жанру. «Совлечение искусственных форм» влекло к длительной стилистической работе вне этих «форм» (жанров) — влекло к фрагменту. Вместе с тем, замкнутый ряд поэтов-мастеров исчезает. В 20-х годах все поэты были мастерами, одиночками. Трестьестепенные поэты были при этом третьестепенными мастерами. Диллетантизм сказывался в шуточной поэзии и поэзии сугубо-домашней, бытовой. Диллетантизм и массовость поэтов становятся, однако, к концу 20-х годов явлением важным в эволюционном смысле (см. ниже).

То, что в 20-х годах в эпоху, жаждавшую новых лирических жанров, вменялось в грех, то теперь к концу

20-х и началу 30-х годов — во время искания нового стиля,— становится важным и интересным. «Вялость», «мечтательность» и «неопределительность», «небрежность рифм и слога», «изысканность» — уже не сознаются выпадами из старой системы, а становятся ценными новыми приемами. Новую ценность приобретает к началу 30-х годов Жуковский. Выходящие в 1831 г. его сочинения встречает известная статья Полевого, где дается формула: «Однообразие мысли Жуковского как будто хочет, напротив, замениться разнообразием формы стихов». (Ср. суждение Пушкина о Глинке.) Вопрос о жанрах (и связанный с ним вопрос о теме) потерял остроту — Жуковский становится учителем стиля. Под влиянием Жуковского идет работа в поэтическом кружке Раича, результаты которой сказываются во вторую половину 20-х годов.

Сам Раич находится под стилистическим влиянием Жуковского; на это указывает уже Вяземский (отзыв о «Северной Лире»). И вместе с тем у Раича ясно сказывается интерес к дидактическим жанрам и соединенному с ними вопросу о стиховом образе. Раич любопытная фигура в лирическом разброде 20-х — 30-х годов, его стремление к Ломоносову, которое поддерживается именно интересом к ломоносовскому образу, его внимание к дидактической поэзии, тоже подсказываемое теоретически осознанной ролью образа в ней, уживаются с принципами евфонии, с ориентацией на «благозвучие» итальянской поэзии и с очень прочной для мерзляковского толка (к которому Раич во многом близок) — традицией художественной песни. Эта сложная, эклектическая природа раичевского направления дала ему возможность объединить в своем кружке и эклектика Ознобишина и Андрея Муравьева, пытавшегося найти выход из безупречной бедности эпигонства, хотя бы в языковую и стиховую

*

«грубость» и «неправильность» — и философских поэтов, собственно поэтов-любомудров (Шевырев, Тютчев).

Программный характер носила статья Раича «Петрарка и Ломоносов» (стр. 70 —74).

Суть статьи была в провозглашении известных литературных принципов — характерного соединения принципа итальянской евфонии с принципом ломоносовского образа. Самое имя Ломоносова получало в литературных обстоятельствах того времени особое значение; еще более подчеркивал это значение призыв к «подражанию» ему; здесь Раич вскрывает в новом направлении его исторические опорные пункты. Статья кончается призывом «назад к Ломоносову».

И альманах и статья вызвали интерес. Вяземский писал по поводу «Северной Лиры»: «Вообще вся наша литература мало имеет в себе положительного, ясного, есть что-то неосязательное, облачное в ее атмосфере. В климате московском есть что-то туманное. Пары зыбкого идеологизма носятся в океане беспредельности. Впрочем, из этих туманов может еще проглянуть ясное утро и от них останутся одни яркие блески на свежей зелени цветов». «Главный признак альманаха «Северная Лира» есть какое-то поэтическое стремление в темную даль или надоблачный и отчасти облачный эмпирей». [1]

Из лириков альманаха Вяземский особо отметил Андрея Муравьева, «в первый раз являющегося на сцене», стихотворения которого «исполнены надежд, из коих некоторые уже сбылись», и мимоходом, суммарно и неопределенно полупохвалил из остальных Шевырева, Веневитинова и Тютчева, особо отозвавшись только о Раиче. В статье Раича он почувствовал неприятный оттенок враждебной литературной теории. Он восстает против искус-

---

[1] П. Вяземский, собр. соч., т. II, стр. 28, 33.

ственности сопоставления Ломоносова с Петраркой и нападает на пристрастие Раича и к итальянской поэзии и к ломоносовскому образу: «Не слишком ли так же увлекается он любовью к итальянской словесности и Петрарке, когда радуется, как хорошей находке, что Ломоносов «умел счастливо перенесть в свои творения много, очень много Итальянского и даже некоторые так называемые concetti». Едва ли и подлинные concetti не безобразная прикраса итальянских стихов,[1] а заимствованные concetti на русский лад и того хуже. Впрочем, вероятно в Ломоносове этот мишурный блеск не подражание, а просто погрешность, свойственная худому вкусу, не озаренному светом здравой критики, и насильственной игре воображения». Здесь кстати вспомнить, что около этого же времени Вяземский доказывал, какие благодетельные последствия для русской литературы могли бы быть в том случае, если бы в начале ее были не оды, а сатиры, — мнение, вызвавшее ответ Шевырева («Замечание на замечание Вяземского о начале Русской литературы»), где дается апология оды.

Отзыв Пушкина о «Северной Лире» предназначался для «Московского Вестника». Большая, вторая часть статьи посвящена статье Раича. Тогда как внимание Вяземского привлекла, главным образом, партийная теоретическая часть статьи, Пушкин останавливается на самой параллели, может быть, потому, что эта параллель вполне соответствовала критическим приемам самого Пушкина, сопоставлявшего русские явления с западными: «в самом деле, сии два великие мужа имеют между собою сходство». Пушкин восстает только против натянутого сопоставления биографических деталей, останавливаясь на аналогии

---

[1] Ср. противоположное мнение Пушкина в заметке о «Ромео и Юлии» Шекспира (1829): «. . . Италия . . . с ее роскошным языком, исполненным блеска и concetti».

чисто литературной. По поводу Раичевского замечания о concetti Пушкин замечает только: «сомнительно».

Характерны, в противоположность отзывам Вяземского, отзывы Пушкина о лирических произведениях, помещенных в альманахе. Упомянув вскользь о близких именах Баратынского и Вяземского, он отзывается с похвалой о двух произведениях Туманского. [1]

Далее следует упоминание о первых опытах Муравьева, которого Пушкин «встречает с надеждой и радостью». Отзыв этот показателен. Муравьев был начинающим поэтом Раичевского кружка, причем резко выделялся из господствовавшего в нем направления. Он несомненный и даже сознательный подражатель Пушкина (сознательность доказывается выбором в 1827 г. такого сюжета, как «Таврида»), но ясно, почему и Вяземский и Баратынский и Пушкин возлагают на Муравьева надежды: в его стихах нет той чопорности, гладкости и безупречной бедности, которую около того же времени строго осуждает Пушкин в стихах дебютанта Деларю; они, напротив, выделялись именно энергиею, «смелостию» и «нечистотою», которые были так нужны в эпоху распыления и монотонизации ходовых элементов пушкинского стиха. П. Е. Щеголев с обычным добродушием отмахивается от истории, удивляясь «приветственному упоминанию о бездарных виршах Муравьева». Для нас, очевидно, интереснее суждения Пушкина, Баратынского и Вяземского, чем Щеголева. Назвать стихи Муравьева бездарными виршами нельзя, даже и отмахиваясь от исторического рассмотрения. Ср. хотя бы «Бахчисарай» (стр. 160):

---

[1] Если принять во внимание, что Туманский в одном стихотворении говорит о Пушкине, а другое посвящено Пушкину, — отзыв о его стихах представляется совершенно обязательным. Характерно, что в Туманском он отмечает не только те черты, которые роднили этого поэта с «итальянской школой» Раича (ср. отзыв И. Киреевского в «Деннице» за 1830 г.), но и точность слова.

И будит дремлющие своды
Фонтанов однозвучный шум; —
Из чаши в чашу льются воды,
Лелеятели сладких дум.
Все изменили быстры годы,
Где ханский блеск? Но водомет
Задумчивые пенит воды,
На память тех, которых нет.

Более характерны, однако, для Муравьева стихи, в которых явно влияние архаистических жанров («В Персию»). Насколько значащим молодым явлением казался Муравьев во время лирического разброда, доказывает отзыв Баратынского и полемика с Баратынским Погодина. Баратынский так отзывается в 1827 г. о поэме Муравьева «Таврида» (Муравьев выпустил в 1827 г. сборник стихов под общим названием «Таврида», в состав которого входила поэма того же названия): «Таврида писана небрежно, но не вяло. Неточные ее описания иногда ярки, и необработанные стихи иногда дышат каким-то беспокойством, похожим на вдохновение. . . В мелких стихотворениях дарование г-на Муравьева гораздо зрелее. . . каждая пьеса уже заключает в себе более или менее полное создание и от времени до времени встречаются прекрасные стихи». Характерно, что, останавливаясь на стихотворении «Ермак», напечатанном в «Северной Лире», Баратынский выделяет, как прекрасные, следующие выражения:

«Другого племя остяки»
«Наш вождь был скован из железа
И нашей смерти чужд он был»
«Иртышу показался грузным».

т. е. типичные для архаистов языковые и стилистические черты (диалектизм, «грубая простота» образа и т. д.). Осудив неточность образов у Муравьева, Баратынский заключает: что «богатому жаром и красками, ему

недостает обдуманности и слога, следственно — очень многого».

В лагере любомудров не согласились с самыми основами отзыва. М. Погодин в «Московском Вестнике» (1827, № 6, стр. 181—183), рецензируя «Тавриду», возражает Баратынскому: «Лирическая Поэзия любит простоту выражений». — Сие положение очень неопределенно и подвержено многим исключениям: укажем на простые выражения в эпических местах св. Писания, на простую сцену в трагедии «Борис Годунов» Пушкина, а с другой стороны на псалмы боговдохновенного Давида, на непростого Пиндара и проч. Нам кажется, что лирическая поэзия больше прочих допускает непростые выражения». Воскрешающие философскую оду любомудры близки здесь к архаистам (Кюхельбекеру), понимавшим «лирику» в смысле высокой одической лирики.

«О г. Шевыреве, — продолжает Пушкин, — умолчим, как о своем сотруднике». Здесь, в этом умолчании, сказалось, может быть, и другое. Шевырев выступил в «Северной Лире» со стихами, в которых он заявлял себя не «высоким лириком» (а мы знаем, что Пушкина как раз привлекла «Мысль» Шевырева — стихотворение близкое к философской оде), каким он явился в «Московском Вестнике», а непосредственным учеником Раича (и Жуковского сквозь призму Раича). Из переводных стихов Пушкин отозвался (отрицательно) только об Абр. Норове и Ознобишине. Рецензия Пушкина осталась ненапечатанной.

Таким образом, отзыв о семи стихотворениях Тютчева и одном стихотворении Веневитинова отсутствует.[1] Объяснять это недоконченностью рецензии вряд

---

[1] Между тем в рецензии «Московского Вестника» (1827 г. № 5, стр. 86 — 88, подпись Р[ожалин]), помещенной вместо пушкинской, упоминается о хороших переводах Тютчева («Саконтала» из Гёте, «Радость» из Шиллера); имя Тютчева названо и в списке авторов

ли возможно. Рецензия построена так, что в первой части даны (или намечены) отзывы о стихах, а во второй—о статье Раича. Но объяснять это отсутствие отзыва тем, что Пушкин не обратил никакого внимания на стихи Тютчева и Веневитинова, или даже низко оценил их, было бы все же неосторожно. Дело в том, что центром тяжести для Пушкина был в альманахе не стихотворный его материал, а статьи Раича. Поэтому, скользнув бегло и небрежно по стихотворному отделу, он как бы торопится перейти к обсуждению статьи. Эта беглость, эта небрежность в значительной мере объясняет молчание Пушкина.

3

Второй этап, гораздо более определенный и не оставляющий места сомнениям в характере отношений Пушкина к Тютчеву, — это отзыв Пушкина об известной статье Ивана Киреевского в альманахе «Денница» 1830 г. «Обозрение Русской словесности за 1829 г.». В этой статье Киреевский пишет о поэтах «немецкой школы»: «Между поэтами немецкой школы отличаются имена Шевырева, Хомякова и Тютчева. Последний, однако же, напечатал в прошедшем году только одно стихотворение». Далее следует подробный отзыв только о Хомякове и Шевыреве. [1]

Рецензия на «Денницу» появилась в № 8 «Литературной Газеты» за 1830 г. Принадлежность ее Пушкину документально удостоверена Вяземским.[2] Статья Пушкина была только по виду рецензией на альманах, по существу же являлась обсуждением исключительно статьи Киреев-

«оригинальных пьес», «которые могут порадовать читателей» (перечислены: Вяземский, Туманский, Баратынский, Тютчев, Муравьев).

[1] «Денница», альманах на 1830 г., стр. XLI. В 1829 г. Тютчев напечатал не одно, а восемь стихотворений.

[2] «К вопросу об авторстве неподписанных статей А. С. Пушкина, кн. П. А. Вяземского и других в «Лит. Газете» 1830 г.» «Р. Библиофил», 1914 г., ч. I, стр. 49, 52.

ского, помещенной в этом альманахе. И вот, по поводу отзыва Киреевского о поэтах немецкой школы Пушкин замечает: «Из молодых поэтов немецкой школы г. Киреевский упоминает о Шевыреве, Хомякове и Тютчеве. Истинный талант двух первых неоспорим» (стр. 64).

Интерес отзыва ясен. Во-первых, Пушкин соглашается с Киреевским в его определении поэтической школы любомудров, как немецкой (вспомним, что орган Раича «Галатея» как раз оспаривал это определение, протестуя против зачисления Тютчева в «германскую школу», см. «Галатея», 1830 г., № 6, стр. 360—361); во-вторых, Пушкин на первый план выдвигает из этой школы Шевырева, затем Веневитинова (смерть которого, замкнув его литературный образ, сразу же необычайно высоко подняла литературную оценку его таланта и стерла все с ним разногласия) и Хомякова. И, наконец, он прямо отказывает в истинном таланте Тютчеву.

4

Остается главный пункт легенды: в 1836 г. Пушкин печатает целый ряд стихотворений Тютчева в своем журнале. Факт неопровержимый и, казалось бы, достаточно ясно характеризующий отношение Пушкина к поэзии Тютчева. От него — один шаг до утверждения о том, что Пушкин «восторженно» встретил стихи Тютчева.[1]

---

[1] В последнее время авторитет Пушкина, напечатавшего стихи Тютчева, призывается даже в вопросах тютчевского текста, при установке авторитетности той или другой редакции тютчевских стихов. Ср. Г. Чулков. «Судьба рукописей Тютчева», «Тютчевский сборник», стр. 58: «Сам Пушкин видел эти вольные тютчевские строчки и одобрил их, отнесся к стихам нового гениального поэта «как должно», по выражению кн. И. С. Гагарина. Не следует ли нам преклониться покорно перед авторитетом Пушкина!»

Значение того факта, что стихи Тютчева были напечатаны в журнале Пушкина, подчеркивает уже Плетнев. В 1847 г. он пишет Гроту о «божественных стихах Тютчева. . ., напечатанных в «Современнике» 1836 г., т. е. пушкинском», подчеркивая последнее обстоятельство.[1] В 1848 г. он снова подчеркивает значение этого факта. Но полную картину, полное освещение того, как принял Пушкин стихи Тютчева, дал Аксаков.

Помещение стихов Тютчева в «Современнике» Ив. Аксаков описывает так:

«Русская литература обязана искренней благодарностью князю Ивану Гагарину за то, что он извлек из-под спуда поэтические творения Тютчева. . . и отнесся с ними прямо к Пушкину, который с 1836 г. предпринял издание своего четырехмесячного обозрения «Современника». Пушкин, как известно, был выше всякой мелочной авторской зависти и всегда самым радушным образом приветствовал каждый проблеск истинного дарования. Он тотчас же оценил стихи Тютчева по достоинству, и с III же тома своего «Современника» начал их последовательное печатание» (стр. 361).

Здесь Аксаков, конечно, в полной власти своей схемы, о которой мы говорили выше. Дело в том, что книга Аксакова вышла в свет в 1886 г., а еще в 1879 г.[2] он же сам опубликовал отрывки из переписки Тютчева с Гагариным, в которой содержится совершенно другое освещение самого факта напечатания Пушкиным в его журнале стихотворений Тютчева.

Гагарин писал Тютчеву 12 (24) июня 1836 года:

«. . . Je communique quelques pièces que j'avais soigneusement déchiffrées et copiées à Wiazemsky, quelques jours après, j'entre chèz lui à l'improviste sur les minuit et je

---

[1] Переписка Грота с Плетневым, т. III, стр. 66.
[2] Русск. Архив, 1879, кн. II, стр. 120 — 121.

le trouve en tête-à-tête avec Joukofsky, lisant vos vers et complètement sous l'influence du sentiment poétique que respirent vos vers. J'étais ravi, enchanté et chaque mot, chaque reflexion de Joukofsky surtout me prouvait davantage qu'ils avaient bien saisi toutes les nuances et toutes les grâces de cette pensée simple et profonde. Il fut décidé dans cette séance... qu'un choix de cinq ou six morceaux serait publié dans un des cahiers du journal de Pouchkin, c'est à dire dans trois ou quatre mois d'ici, et qu'ensuite on veillerait à les publier en un petit volume séparé.[1] Le surlendemain, Pouchkin en prit également connaissance; je l'ai vu depuis et il m'en a parlé avec une appréciation juste et bien sentie».

Таким образом: 1) Гагарин отнесся вовсе не прямо к Пушкину, как пишет Аксаков, а отдал стихи Тютчева Вяземскому. 2) На Вяземского и, в особенности, Жуковского они произвели впечатление (sous l'influence du sentiment poétique). 3) Они решили напечатать пять или шесть стихотворений в пушкинском «Современнике» и, кроме того, издать небольшой томик [1] всех присланных стихотворений. 4) Стихи были затем переданы Пушкину. 5) Отношение Пушкина только вежливо, в передаче Гагарина.

Но условная формула вежливости, бледная после впечатления, произведенного стихами на Жуковского и Вяземского, зазвучала как решительный восторг, будучи изъята из контекста и переведена: «он ценит их, как должно, и отзывается мне о них весьма сочувственно» (стр. 121).

Остается еще одно соображение, может быть, самый

[1] Естественно поэтому, что, когда это последнее решение не было осуществлено, началось печатание в журнале всех присланных стихотворений.

факт принятия в журнал, факт напечатания в «Современнике» указывал на полное признание со стороны Пушкина высоких достоинств этих стихов? Поверхностный анализ стихотворного материала, помещавшегося в журнале, уничтожает значение и этого факта.

В I томе Пушкин ограничился только избранным и замкнутым кругом поэтов (Пушкин, Вяземский, Жуковский). Во II томе «Современник» открывает страницы молодым поэтам (Кольцову, которому покровительствовал Жуковский), а то и откровенным эпигонам, с которыми Пушкин был связан еще в «Литературной Газете» (бар. Розен). С III тома (в котором напечатан Тютчев) журнал принужден печатать стихи совершенно неведомых и третьестепенных поэтов: Семена Стромилова (даже фамилия в «Современнике» напечатана с опечаткой: Строжилов); в IV томе, кроме стихов Тютчева, помещены три стихотворения Л. Якубовича, а в V томе (посмертном) мелькает уже не только Бернет, но и В. Романовский, А. Лаголов и др. Таким образом, в период стихового безвременья «Современник» помещал стихи без всякого разбора. Еще одна характерная черта: в III томе «Современника» помещена статья «Письмо к издателю», принадлежащая Пушкину. В этой статье Пушкин (полемизируя с Гололем) пишет, между прочим: «Вы говорите, что в последнее время заметно было в публике равнодушие к поэзии и охота к романам, повестям и тому подобному. И где подметили вы это равнодушие? Скорее можно укорить наших поэтов в бездействии, нежели публику в охлаждении». Далее указывается на успех изданий Державина и Крылова и говорится о восторге, с которым приняты были Бенедиктов и Кукольник и об общем благосклонном внимании к Кольцову.

Таким образом, печатая в том же томе «Современника» 16 стихотворений Тютчева из числа 27, Пушкин укоряет

поэтов в бездействии. Тютчевские стихи не входили в круг поэзии, к которому Пушкин присматривался, на которую он возлагал надежды в поступательном ходе литературы.

Резюмирую: принятие в «Современнике» стихов Тютчева было вовсе не актом признания, тем паче «благословением» со стороны старшего поэта по отношению к новому гениальному поэту. Тютчев, прежде всего, был вовсе не новым и не молодым поэтом для Пушкина, а достаточно ему известным и притом таким поэтом, о котором он уже раз отозвался и отозвался неблагоприятно, в а шесть лет до того. Затем, стихи Тютчева были «приняты» Вяземским и Жуковским. И, наконец в «Современник» к тому времени принимался всякий, притом третьеразрядный стиховой материал.

5

Остается еще вопрос о корнях предания. Корни предания — в отношении к Тютчеву Пушкинского круга. Мы видели уже свидетельство Гагарина о восторженном приеме, оказанном стихам Тютчева со стороны Вяземского и Жуковского. Мы видели, как настойчиво Плетнев подчеркивает впоследствии значение факта напечатания. Плетневу и принадлежит, главным образом, канонизация предания. Гораздо позднее, более чем через 20 лет, Плетнев «вспомнил» ретроспективно об «изумлении и восторге, с каким Пушкин встретил неожиданное появление этих стихотворений, исполненных глубины мысли, яркости красок, новости и силы языка».[1] Но к этому сообщению приходится отнестись с большой осторожностью. Плетнев был современником Пушкина, надолго пережившим его и опиравшимся в своей позднейшей деятельности на его авторитет;

[1] Уч. Зап. II Отд. И. А. Н. за 1859 г., стр. LVII.

факт принятия и напечатания Пушкиным стихов (факт, как мы видели, не имеющий того значения, какое ему приписывалось Плетневым), муссировавшийся Плетневым в пору его личного интереса к поэзии Тютчева и ее признания, а также «восторг и изумление» Жуковского и Вяземского, на протяжении 23 лет сливались во внушительную, приличную для случая (отзыв находится в докладной записке Плетнева о поэтической деятельности Тютчева при баллотировке его в члены Академии наук), и как нельзя более соответствовавшую литературным убеждениям самого Плетнева, картину освящения Пушкиным деятельности нового замечательного поэта.

Плетнев, по выражению Грота, был «литературным пиэтистом», в 40-х годах и далее он уже не был живым современником Пушкина, а составил себе определенное идеализованное литературное представление о пушкинском периоде, далекое от жизни. Ср. то, что он говорил в письме к Гроту (3/IV 1846): «Карамзин явился жрецом искусства тогда, когда и в Европе не было много подобных поклонников. Образ мыслей его и образ жизни (независимо от языка и дарования) — вот что дает ему высочайшее достоинство и литературе. Он творец этой идеальной, прекрасной школы, которую составили Жуковский, Батюшков, Пушкин и проч. включительно до нас с тобою. [1] Влияние Пушкина у него во многом «преобразовано» другими, — хотя бы того же Грота, ср.: «Тут сменил ты Пушкина и уже сильнее подействовал на мое преобразование». [2] И дилетантские стихи Грота кажутся ему иногда достойными Жуковского и Пушкина. Ср. также отзывы-клише о Жуковском и Пушкине: «Это наши Шиллер и Гёте».[3]

---

[1] Переписка Грота с Плетневым, т. II, стр. 721.
[2] Там же, стр. 721.
[3] Там же, стр. 32.

Приведу пример того, как Плетнев собственные литературные убеждения вкладывает в уста Пушкина. Грот заметил разницу в языке «Арапа Петра Великого» и «Дубровского»: в «Арапе Петра Великого» «часто встречается оный и сокращенная форма местоимения который», чего «почти нет» в «Дубровском», и спрашивал, «которая повесть писана прежде». [1] Плетнев ответил на это Гроту: «Дубровский» и «Арап» изучены мною давно. Напрасно думаешь ты, что различие их языка произошло от промежутка времени, в которое их писал автор. Обе пьесы принадлежат последней эпохе совершенствования Пушкиным его искусства, — эпохе, когда он постигнул, что язык не есть произвол, не есть собственность автора, а род сущности, влитой природою вещей в их бытие и формы проявления. Автору остается только постигнуть вещь, ее природу и все слитое с бытием ее: тогда он должен на этом основании вырвать и язык из этой вещи. Вот в каком расположении ума и убеждения Пушкин писал все со времени «Полтавы», и высшее произведение этого периода есть «Капитанская дочка». В «Арапе» ты встретишь кои и оные, потому что это период языка еще времен Петровских; в «Дубровском» уже менее их, потому что это Екатерининская эпоха». [2] Грот, повидимому, напутавший в первом письме, отвечал на это: «Что касается до «Арапа» и «Дубровского», то ты, объясняя разность слога разностию эпох, к которым относится рассказ, явно ошибаешься, потому что оные и кои встречаются в «Дубровском», а не в «Арапе», как ты полагаешь». [3] На это Плетнев отвечал уже совсем в другом тоне: «Ужели ты сериозно считаешь за что-нибудь, если Пушкин раз написал которой,

---

[1] Переписка Грота с Плетневым, т. II, стр. 266.
[2] Там же, стр. 271.
[3] Там же, стр. 272.

а после к о е й?».[1] Таким образом, мелкий (и притом неверный) факт, проходя через призму плетневского представления о Пушкине, заставил его высказать довольно важное и, разумеется, голословное утверждение о «расположении ума и убеждениях Пушкина», в котором все, конечно, плетневское, а не пушкинское.

Плетнев и сам говорит о себе: «С кем долго живешь вместе, не заботишься о сохранении в памяти, а еще менее на бумаге, частностей жизни, потому что все настоящее и близкое представляется обыкновенным. Одна отдаленность наводит радужные цвета на происшествие».

Мы в праве предположить, что сообщение Плетнева, сделанное в 1869 г. в обстоятельствах, сугубо торжественных и официальных, было результатом некоторой подстановки, совершенной в духе его стереотипных представлений о пушкинской эпохе, тем более, что уже к 40-м годам все факты пушкинской эпохи покрывались по отдаленности радужным лаком.[2]

6

Еще один мелкий, но характерный факт. В 1829 г. Пушкин пишет эпиграмму «Собрание насекомых», где в тексте оставлены свободные места для имен. Имена предоставлялось угадывать; они были полуоткрыты метром: из характерных имен, приблизительно подходивших, в стих подставлялись те имена, которые по метру могли быть туда подставлены. Некоторые имена были угаданы и подставлены очень скоро как по характерным эпитетам, так и по метрическому месту, уделенному им. Такими бесспорными именами были Глинка (божия коровка), Каче-

---

[1] Переписка Грота с Плетневым, т. II, стр. 278.
[2] Материалом для этой главы я обязан Б. В. Томашевскому.

новский (злой паук), Свиньин (российский жук); два же последних имени вызвали некоторые разногласия:

Вот *** черная мурашка,
Вот *** мелкая букашка.

Предание подставляло в первый стих последовательно Олина и Рюмина, во второй — Олина и Раича.

Имя Рюмина более или менее правдоподобно для первой строки. Имя же Олина для второй — один из вариантов, повидимому, мало удачных. Расцветом деятельности Олина, как мелкого, но плодовитого поэта и бойкого, но среднего журналиста, были 1820 — 1825 гг.; в 1829 г. Олин уже не был литературной фигурой, сколько-нибудь притягивавшей внимание. Между тем, имя Раича, конечно, здесь более оправдано. Как раз в 1829 — 1830 гг. журнал «Галатея» занимает непримиримую позицию по отношению к Пушкину.[1]

Над мелкотою Раича, как поэта, смеялась в 1830 г. «Литературная Газета», полемизировавшая с «Галатеей»;[2] ср. в особенности насмешку над Раичем в № 13 (стр. 106): «Г. Раич счел за нужное отвечать критикам, не признававшим за ним таланта. Он напечатал в № 8 «Галатеи» нынешнего года следующее примечание: «Чтобы вывести некоторых из заблуждения, представляю здесь перечень моих сочинений» (следует список. . . из семи стихотворений). «Прочие мелкие стихотворения мои — переводы. В чем же obtrecatores нашли вялость воображения, щепетильную жеманность чувства (просим покорно найти толк в следующих словах!), недостаток воображения». Мы принуждены признать неоспоримость сего возражения. Таким образом, мелкота Раича, как поэта, была литературной чертой; он был не только «мелкий» (ма-

---

[1] Ср. отзывы о Е. О., ст. Письмо к Г-ну ***. Гал. 1830 г., № 7, 13, № 10, стр. 195, 196; № 14, стр. 124 — 139 и т. д.
[2] Ср. «Лит. Газ.» 1830, № 8.

ленький) поэт, но и поэт «мелочей». (В противоположность Олину, который был маленьким, но не мелким поэтом: Олин подвизался в жанре монументальной элегии, писал поэмы и т. д. Кюхельбекер назвал его в своем дневнике «горе-богатырем» — поэмы и элегии Олина претендуют на грандиозность.) В экземпляре Пушкина, принадлежавшем П. А. Ефремову, имена проставлены, повидимому, по нескольким спискам. [1] Так, в строках:

Вот *** черная мурашка,
Вот *** мелкая букашка,

проставлены имена в первой — Рюмина, во второй — Раича, с правой же стороны зачеркнутые: к первой строке Раича, ко второй Рюмина. (Повидиому — отвергнутый Ефремовым вариант.) Но характерно, что с левой стороны первой строки приписано (и не зачеркнуто): Тютчев. Таким образом, до Ефремова докатился вариант:

Вот Тютчев — черная мурашка.

Здесь, конечно, нужно принять во внимание, что оба стиха:

Вот *** черная мурашка,
Вот *** мелкая букашка,

легко путались между собою из-за полного стихового сходства. (Это видно хотя бы из-за отвергнутого Ефремовым варианта, где Рюмин и Раич просто поменялись местами в сходных стихах.)

Таким образом, имя Тютчева мы можем считать относящимся к одному из двух стихов. Возможно, что имя Тютчева ассоциировалось с именем его учителя и подменило его, но во всяком случае любопытен самый факт существования такой версии (хотя бы и в виде предположения, «отгадки»). Литературные отношения Пушкина к Тют-

---

[1] Основным для П. А. Ефремова является лобановский список.

чеву («черной мурашке» или «мелкой букашке») рисовались, повидимому, современникам в несколько ином виде, нежели в ретроспективно нарисованной Плетневым и Аксаковым картине.

7

Сомкнувшаяся в литературном сознании Плетнева в недвижную монументальную картину «пушкинская плеяда» совпала в своих очертаниях с более сложной, но тоже схематической картиной «пушкинской эпохи» в литературном сознании Аксакова.

В эти статические схемы и Плетнев и Аксаков привносили свое понимание литературной эволюции, — и это понимание окрасило в необычно яркие цвета факты очень скромного значения.

Казалось бы, после того, как в 1914 г. документально удостоверена принадлежность Пушкину характерного отзыва о Тютчеве, легенда о старшем поэте, благословляющем младшего, должна бы отпасть. Но такова сила монументальных образов, недвижных, статических групп в истории литературы, — они непроницаемы для фактов, и легенда душит, уплощает историю.

8

Но каковы причины того, что Пушкин обошел Тютчева, признав Хомякова и Шевырева? Причины эти столь сложны, что укажу только на некоторые.

Это прежде всего — жанр Тютчева. Тютчев создает новый жанр — жанр почти вне-литературного отрывка, фрагмента, стихотворения по поводу. Это поэт нарочито малой формы. Он сам сознает себя дилетантом. В ответном письме на приведенное письмо к Гагарину он отчетливо и намеренно ставит себя в ряд дилетантов: «Поразительная вещь — этот поток лиризма, который на-

водняет всю Европу; и главная причина этого явления — в чрезвычайно простом обстоятельстве, — в усовершенствованном механизме языков и стихосложения. Каждый человек в известном возрасте жизни — лирический поэт; все дело только за тем, чтобы развязать ему язык». [1]

Здесь, на Западе, Тютчев забывает «звание певца» (выражение Аксакова) и в атмосфере западного и русского дилетантства находит новый жанр — ф р а г м е н т.

Между тем и в русской литературной действительности творилось как раз то, о чем писал Тютчев по отношению к Западу: «развитие поэтического языка» казалось идет по ровному пути и оставалось только его усовершенствовать. Этому соответствовало появление эпигонов Жуковского и Пушкина, переходивших в дилетантство, в мимолетные, однодневные явления (пример Ал. Крылова, провозглашенного Плетневым замечательным поэтом), а эпигонство, работавшее на выветрившихся формах, было связано органически с м а л о й ф о р м о й. Плетнев (сам окруженный атмосферой эпигонства) пишет в своей статье в «Северных Цветах» 1825 г.: «Труднее написать шестнадцать стихов, сряду прекрасных, нежели шестьдесят, в коих было бы перемешано тридцать прекрасных с тридцатью дурными».

Альбомные и полуальбомные поэты-эпигоны естественно стремятся к этому м а л е н ь к о м у с о в е р ш е н с т в у, избегая крупных несовершенств. Своеобразие тютчевской малой формы было в том, что с ней была у него органически соединена о б щ а я т е м а, развивавшаяся до него только в большой форме, что общая тема и грандиозный образ философской лирики приобретают здесь конкретность (почти жестовую) стихотворения на случай Gelegenheitsgedicht.

---

[1] Русск. архив 1879 г., стр. 119.

Здесь уместно вспомнить ars poetica дилетантизма, которую дает Вяземский 30-х годов («Письмо А. И. Г — ой»). [1] «Пишите о том, что у вас в глазах, на уме и на сердце. Не пишите стихов на общие задачи. Это дело поэтов-ремесленников. Пускай написанное вами будет разрешением собственных сокровенных задач. Тогда стихи ваши будут иметь жизнь, образ, теплоту, свежесть. . . Свой взгляд, свое выражение придают печать оригинальности и новости предметам самым обыкновенным. Может быть, лучшие стихи у всех первейших поэтов именно те, которыми выражены чувства простые, общие, по существу своему, но личные по впечатлениям, действовавшим на поэта, положению, в котором он находился в ту пору».

Этот завет был в полной мере исполнен Тютчевым, конкретность его почти вне-литературного жанра соединяется у него с целым ассортиментом конкретизирующих средств, и все это вместе с тем дано на «общей» теме.

Но вместе с тем не надо забывать, что ars poetica Вяземского здесь адресована дилетанту, не поэту-ремесленнику. Фрагменты Тютчева были конкретны, как прозаические «записки», [2] но вместе с тем они грозили смешаться воедино с дилетантским, альбомным, полуальбомным, полуэкспромптным torrent lyrique 30-х годов. Их

---

[1] Повидимому, дилетантке-поэтессе А. И. Готовцовой; «Денница» на 1830 г., стр. 122 — 134.

[2] Ср. тютчевские начала: «Нет, моего к тебе пристрастья». . . «Нет, карлик мой». . . «Нет, мера есть долготерпенью», — где дано как бы жестовое отталкивание от предшествующего момента, что подчеркивает конкретную фрагментарность стихотворения. Ср. также такие начала: «И распростясь с тревогою житейской», «И опять звезда ныряет», «И самый дом наш будто ожил», «И тихими последними шагами Он подошел», «И чувства нет в твоих очах», «И гроб опущен уж в могилу», где с самого начала стихотворение определяется как фрагмент; сюда же такое начало, как: «Она сидела на полу и груду писем разрывала», где фрагментарно и вместе конкретно: «Она». Таковы повелительные наклонения у Тютчева (здесь впрочем сказывается и дидактический их характер) и т. д.

объединяла малая форма. И здесь возможно — вторая причина отношения Пушкина. Фрагментарность Тютчева ощущалась как в н е - л и т е р а т у р н ы й признак, как признак дилетантизма, и поэтому резче всего бросалось в глаза то, что было у Тютчева о б щ и м с э п и г о н а м и: предельное разложение формы — в малую; для Пушкина-мастера тонкий дилетантизм Тютчева был сомнительным явлением.

Был и еще один пункт.

Вяземский в той же статье пишет: «Почему так мало хороших стихов пишется в наше время, хотя число хороших стихотворцев нарочито умножилось? Потому что многие поют фальшиво, не своим голосом, а подделываясь под чужие голоса. . . В большей части наших поэтов современных мы не видим лиц, а видим маску, которую они отлили себе, соображаясь с духом времени и портя господствующее лицо».

Литературная м а с к а, налет отраженной литературности стал до того обычным явлением, что Вяземский отступает от принципов Карамзина, усиленно рекомендовавшего молодым стихотворцам переводы, как хорошую стихотворную школу. Он пишет: «Переводы стихотворческие приучают обыкновенно к принужденным оборотам; дают привычку выражать себя без точности, не решительно, а довольствоваться выражениями близкими, так сказать, ходить не прямо к цели ближайшею дорогою, а бродить около, сбивчиво и нетвердо. Мудрено быть развязным в двойных оковах: мысли и выражения. О хорошем переводчике, как об искусном акробате, можно сказать, что он по-мастерски ломается. Вероятно, мы лишились великого поэта в одном из наших переводчиков, именно потому, что он слишком много переводил. (Жуковский, *Ю. Т.*). Из вольных переводчиков образуются невольные поэты».

Эта литературная маска, нарочитая литературность стихов, повидимому, общий признак стиховой культуры 30-х годов, опиравшейся на стих 20-х годов как на материал. И здесь любопытно, что тогда как стихи Тютчева кажутся нам такими оригинальными, индивидуальными, в разное время раздавались голоса о их «общности», о их «литературности»; Огарев, например, пишет Анненкову: «Вы говорите, что стихи Тютчева выше всей лермонтовской поэзии. Нет, Анненков! Нет того sui generis склада, никому иному не принадлежащего, который есть у Лермонтова и составляет особенность, производящую сильное впечатление. А по мысли много выше».[1] Это мнение, конечно, характеризует прежде всего литературное направление самого Огарева, но есть факты, указывающие, что самая сложность тютчевского стиха, самая тонкость языковой его реформы стирали отчасти признаки его оригинальности, сильно сближали его стихи с чужими, но столь же сложными по традициям. Так, до 1903 г. печаталось во всех изданиях Тютчева стихотворение «По зеркалу зыбкого дола», представлявшее собою окончание стихотворения Вяземского «Ночь в Венеции».[2] Его интонации, его образы близки к ознобишинским, шевыревским, глинкинским. Ср. такие стихи пушкинского эпигона Ознобишина (1830):

Люблю, когда тот край блистает,
Облитый трепетной луной,
Когда окрестность чуть мелькает
Под серебристой пеленой;
И в отдалении тумана
Храм с колокольней над селом
Встает, в подобьи великана
На небе темно голубом.

---

[1] Письма к П. В. Анненкову, 1854 г., стр. 642.
[2] См. Русск. архив. 1903, т. II, стр. 289.

Образы Тютчева были знакомее современникам, чем нам. Они мелькали у Глинки (1830):

Неосвеженная росою
Земля засохла, все в огне,
И запад красной полосою
Как уголь тлеет в тишине.
. . . И над сожженными брегами
Упало зеркало реки. . .

Самые материалы его лирики («философические», натурфилософские) близко перекликались с живой еще в памяти 20-х годов натурфилософией Карамзина, в «Письмах русского путешественника», говорившего, что «течение Натуры есть образ нашего жизненного течения». Ср. отдельные образы «Фонтана» со знаменитым описанием рейхенбахского водопада у Карамзина: «Трудно представить себе ту ужасную быстроту, с которою волна за волною несется в неизмеримую глубину сего водоема и опять вверх подымается, будучи отвержена его вечнокипящею пучиною и распространяя вокруг себя белые облака влажного дыму!»[1]

Ср. еще: «гордая Белая гора в снежной своей мантии, в алоцветной короне, красимой солнечными лучами, как царица среди прочих окружающих ее гор, высоких и гордых, но перед нею низких и смиренных. . . Вознося к небесам главу свою, она вопрошает Европу: что выше меня? и Европа ответствует ей почтительным молчанием».

Еще большая степень абстрактизации «природы» произошла в молодой русской натурфилософии 20-х годов, и поэзия Тютчева живет теми же темами и образами, что и статьи молодого Шевырева.

Самая «двоичность» построения натурфилософии, об-

[1] Карамзин, Письма русского путеш., изд. Смирдина, т. II, стр. 281.

ращенная в поэтические символы, была общей чертой философской лирики того времени. Ср. «Сон» Шевырева (1827):

Два солнца всходят лучезарных
В порфирах огненно-янтарных. . .
Два солнца отражают воды,
Два сердца бьют в груди природы —
И кровь ключом двойным течет
По жилам божия творенья
И мир удвоенный живет
В едином мире два мгновенья.
И сердцем грудь полуразбитым
Дышала вдвое у меня, —
И двум очам полузакрытым
Тяжел был свет двойного дня.

У Тютчева своеобразие его литературного лица было в том, что средства стиля стали у него жанрообразующими. Так натурфилософский параллелизм, «двоичность» не осталась у него только материалом и стилем, но и повлекла всю организацию стихового материала. Самое построение у него стало параллелистическим или антитетическим, в зависимости от материала. Строфа (метр вообще) получила у него особую семантическую функцию: антитеза стилистическая развивается в антитетических строфах. Стихотворение стало одной антитезой, одним образом, стало фрагментом. Поэзия «совлекла с себя» (в этом смысле) «искусственные формы», и была найдена новая функция поэтической формы. Но жанровая новизна фрагмента могла с полною силой сказаться лишь при циклизации в сборнике: из сборника вырастает новое поэтическое лицо фрагментариста-философа, отдельные же «фрагменты» ощущались его соотношению с другими явлениями, близкими по материалу.

Тютчев в первый раз выступил крупным циклом. Лицо было слишком ново.

То, что выделило его поэзию — глубокое влияние стилевых элементов на жанр (ибо и Глинка и Шевырев и все упомянутые двигаются в пределах определенных жанров, философической оды и жанров 20-х годов, и только рассыпают их), освобождение от жанровых традиций — от Пушкина, двигавшегося в системе определенных лирических жанров 20-х годов, могло ускользнуть. Главные интересы его к тому же были в то время в другой области — прозы и журнала.

Характерна в данном случае самая природа некоторых стихотворений Тютчева, — они как бы отталкиваются от чужих стихов, это — «стихи по поводу стихов». Стихотворение Жуковского «Не тревожься, великан» (1848) было напечатано в «Русском Инвалиде» с примечанием: «Чтение этих стихов воодушевило одного из наших поэтов, того, чьи прекрасные стихотворения, печатавшиеся в «Современнике» при жизни Пушкина, конечно, памятны читающей публике русской. Вот экспромт, набросанный поэтом:

Стой же ты, утес могучий;
Потерпи лишь час другой:
Не всегда ж волне гремучей
Воевать с твоей пятой
и т. д. [1]

Тютчев в своих зачинах дает как бы Vorgeschichte своих стихотворений, он как бы отталкивается от положений, в самих стихотворениях не данных (это и делает его фрагментарную форму конкретной). Но очень часто эта Vorgeschichte — литературного происхождения (ср., главным образом, его полемические зачины, — «Нет» и т. п.).

Таково, например, «отталкиванье» Тютчева в стихотворении: «Пускай орел за облаками». Сопоставление (символическое) орла с лебедем было излюбленным в европей-

[1] См. об этом Плетнев, т. III, стр. 608. Письмо к Жуковскому.

ской поэзии, причем в этом символическом состязании побеждал орел. У Тютчева победа за лебедем. Ср. Гюго, «Le poête dans les revolutions» (Odes et Ballades, 1821):

L'alcyon, quand l'océan gronde,
Craint que les vents ne troublent l'onde
Ou se berce son doux sommeil;
Mais pour l'aiglon, fils des orages,
Ce n'est qu'à travers les nuages
Qu'il prend son vol vers le soleil!

В «Северной Лире» за 1827 г. было напечатано стихотворение Ротчева «Гармония жизни» (подражание Шлегелю), в котором символические лебедь и орел всюду:

Лебедь

Вся жизнь моя, по влаге протекая,
Скрывается с игривою струей! —
Лишь образ той, как тень перелетая,
Рисуется на зыби голубой.

Орел.

К жилищу бурь своею властью
На мощных возносясь крылах,
Смеюсь я грозному ненастью!
Мой дом в туманах и в снегах!

Лебедь.

Прохладную росу глотая жадно,
Безбрежностью стремлюсь упиться я!
И предаюсь забвению отрадно
На веркальной воде с закатом дня!

Орел.

Мой взор отважно вопрошает —
Разит ли гибелью гроза?
Когда в мгновенье зажигает
Она дремучие леса!

Орел.

. . . Я нес к Олимпу Ганимеда
В держащих молнию руках.

Лебедь.

С предчувствием на звезды я взираю!
И волю дав мечтаниям моим,
Я в светлый мир невольно улетаю,
Желанием неведомым томим.

Орел.

Я с ранних дней привык без страха
Парить к безоблачным странам!
Я презираю узы праха!
Я близок силою к богам!

Лебедь.

Пройдя свой век спокойно, незаметно,
Я при конце печали слез не лью!
Встречаю смерть с улыбкою приветной
И звучно песнь прощальную пою!

Орел.

Я мчусь в селение святое,
Когда слабеет жизнь моя!..
И гордо разорвав земное
Как феникс, возрождаюсь я.

Таким образом стихи Тютчева связаны с рядом литературных ассоциаций, и в большой мере его поэзия — поэзия о поэзии.

Характерно, что Тютчев не помечает свои переводы переводами — это как бы стихотворные заметки по поводу прочитанного, отрывочные вариации на чужие темы. Эта литературность, эта чувствуемая современниками отраженность стихов тоже не совпадала с требованием «просторечия», поддерживаемым Пушкиным (вслед за архаистами) неминуемо прорывавшими литературную культуру, тонко разнообразимую Тютчевым.

9

Вяземский писал с горечью о русской прозе в 30-м году: «Сказано было уже, что и Карамзин писатель старин-

ный и век свой отживший: если верить некоторым слухам, то проза наша, мимо его, ушла далеко вперед. Ушла она, это быть может, только не вперед, и не назад, а вкось». То же мог сказать и Пушкин — поэзия в 30-х годах мимо его ушла не вперед и не назад, а вкось: к сложным образованиям Лермонтова, Тютчева, Бенедиктова.

1923.

ВОПРОС О ТЮТЧЕВЕ

1

Тютчевская годовщина застает вопрос о Тютчеве, о его изучении — открытым.

Легко, конечно, счесть все его искусство «эманацией его личности» и искать в его биографии, биографии знаменитого острослова, тонкого мыслителя разгадки всей его лирики, но здесь-то и встречают нас знаменитые формулы: «тайна Тютчева» и «великий незнакомец». (Таким же впрочем «великим незнакомцем» будет любая личность, поставленная во главу угла при разрешении вопроса об искусстве.)

Легче счесть его поэзию, и, повидимому, по праву, «поэзией мысли» и, не смущаясь тем, что это «стихи», попытаться разрушить их в общепонятную философскую прозу (такие попытки очень легко удаются и почти не стоят труда); затем можно их скомпановать в философскую систему, и в результате получится «космическое сознание Тютчева», быть может, недаром иногда имеющее своим вторым заглавием: «чудеесны вымыслы».

Это тем более как будто оправдано, что и впрямь стихи Тютчева являются как бы ответами на совершенно реальные философские и политические вопросы эпохи. Тогда стихотворение «Безумие», например, явилось бы вполне точным ответом на один из частных вопросов романтической философии: может ли быть дано мистическое познание

природы не только во сне, но и в безумии (Тик, Шубарт, Кернер и др.) и т. д. и т. д.

Но уже Ив. Аксаков протестовал против этого простого оперирования «тютчевской мыслью»: «У него не то, что мыслящая поэзия, а поэтическая мысль. . . От этого внешняя художественная форма не является у него надетою на мысль, как перчатка на руку, а срослась с нею, как покров кожи с телом, сотворена вместе и одновременнѣ, одним процессом: это сама плоть мысли».

Здесь хотя и не особенно убедителен термин «внешняя художественная форма» и образ «кожа на теле», но очень убедителен отрицаемый подход к «мысли» и «стиху», как к руке и перчатке.

Философская и политическая мысль должны быть здесь осознаны как темы, и, конечно, функция их в лирике совсем иная, нежели в прозе. Вот почему, хотя и несомненно, что они являлись значащим элементом в поэзии Тютчева, вовсе не несомненен характер этого значения, а стало быть, и незаконно отвлекать их изучение от общего литературного, стало быть, необходимо учитывать их функциональную роль. Нет темы вне стиха, так же как нет образа вне лексики. Наивный же подход к стиху, как к перчатке, а к мысли — как к руке, при котором упускалась из виду функция того и другого в лирике, как особом виде искусства, привели в изучении Тютчева к тупику мистических «тайн» и «чудесных вымыслов». То же направление изучения привело к не совсем ликвидированной и теперь легенде об историческом «одиночестве» Тютчева.

На смену «тайнам» должен встать вопрос о лирике Тютчева, как явлении литературном. И первый этап его — восстановление исторической перспективы.

2

Историческая перспектива оказывается в отношении Тютчева изломанной, неровной. Особый характер литературной деятельности — перерывы в печатании; глубокие и длительные перерывы интереса к нему, «забвения» и толчками идущие «воскрешения». И здесь нельзя, конечно, объяснять всего «непониманием» публики; ведь даже Достоевский писал Майкову в 1856 г.: «Скажу вам по секрету, по большому секрету. Тютчев очень замечателен; но. . . и т. д. . . Впрочем, многие из его стихов превосходны». [1] И, конечно, эти «но» и «впрочем» имели свой смысл у современников, но понять его можно, только установив характерные черты тютчевской лирики.

В первой половине XIX века грандиозная и жестокая борьба за формы, шедшая в XVIII веке, сменяется более медленной выработкой их и разложением, идущими часто ощупью.

Но жанр в такие периоды смены не лежит наготове, — его следует впервые создать, — начинается мучительный период его нащупывания. Жанр рождается тогда, когда найдено нужное слияние диалектически вырисовавшегося направления поэтического слова с темой, нужное ее «развертыванье». И тогда как для современников тема художественно действенна всегда по соотношению к тому направлению слова, которое она скрепляет, для позднейших поколений своеобразие этого соотношения исчезает, тема и стиль ощущаются розно, т. е. исчезает ощущение жанра.

3

Начало литературной деятельности Тютчева и представляет собою искание лирического жанра. При этом

[1] Биогр. письма и заметки из зап. книжки Ф. М. Достоевского, 1883 г., стр. 87.

характерно, что Тютчев в 20-х годах обходит главенствующее течение и, как Жуковский за двадцать лет до него, обращается к монументальным дидактическим формам, имеющим к тому времени архаистический характер, как жанры.

Он пишет «Уранию», на которой отразилась поэма Тидге[1] того же названия и стихотворение Мерзлякова, пространное «Послание Горация к Меценату». Здесь Тютчев — архаист и по стилистическим особенностям и по языку.

Этот источник жанра был характерен для ученика Раича. Раич — любопытная фигура в тогдашнем лирическом разброде.[2] Он стремится к выработке особого поэтического языка: объединению ломоносовского стиля с итальянской евфонией,[3] он «усовершенствует слог своих учеников вводом латинских грамматических форм».[4] И эти принципы его теории не должны быть забыты при ана-

---

[1] С поэмой Тидге сходны не только образы, но и метрическая конструкция стихотворения, — смена различных метров, причем характерным метром Тидге, употребленным и у Тютчева, является пятистопный хорей.

[2] В кружок Раича, бывший как бы тем же кружком любомудров в литературном аспекте, входили: В. Одоевский, Погодин, Ознобишин, А. Муравьев, Путята и др.

[3] «Воклюзский лебедь пел, и дети Юга, нежные чувствительные италианцы, каждый звук его ловили жадным слухом; но лебедь Двины пел для детей Севера, холодных, нечувствительных к прелестям гармонии». (Раич. «Петрарка и Ломоносов», «Северная Лира», 1827 г., стр. 70.)

[4] А. Н. Муравьев. «Знакомство с русскими поэтами». Киев, 1871, стр. 5. Поразительный пример латинского синтаксиса у Тютчева:

И, *осененный*, опочил,
Хоругвью горести народной.

Ср. также:

Лишь высших гор до половины
Туманы покрывают скат.

По всей вероятности отсюда же пропуск местоименного подлежащего:

Стояла молча предо мною.

лизе приемов Тютчева. Требование особой «гармонии» (в этом слове часто скрывается определение ритмо-синтаксического строя), особые метрические искания, основанные на изучении итальянской поэзии, способствуют возникновению названия особой «итальянской школы» Раич, Туманский, Ознобишин. [1] И когда Ив. Киреевский относит Тютчева к другой — «германской», — орган Раича возмущенно спрашивает: «Тютчев принадлежит и германской школе. Не потому ли, что он живет в Мюнхене?» [2] И конечно, приемы Тютчева выработались в этой «итальянской школе». Достаточно сравнить стихотворение Раича «Вечер в Одессе», написанное в 1823 г. и напечатанное в «Северной Лире» за 1827 г, чтобы сразу убедиться в том, что тютчевские приемы были результатом долгих литературных изучений.

Вечер в Одессе.

На море легкий пал туман,
Повеяла прохлада с брега —
Очарованье южных стран,
И дышет сладострастна нега.
Подумаешь — там каждый раз,
Как Геспер в небе засияет,
Киприда из шелковых влас
Жемчужну пену выжимает.
И, улыбаяся, она
Любовью огненною пышет,
И вся окрестная страна
Божественною негой дышет. (1823.)

Здесь, в этом стихотворении Раича уж предсказана трехчастная краткость многих тютчевских пьес и разрешение двух строф в третьей, представляющей определенную ритмико-синтаксическую конструкцию.

---

[1] См. ст. И. В. Киреевского в «Деннице» за 1829 г.
[2] «Галатея», 1830, № 6, стр. 360 — 361.

*

Ср. с последней строфой у Раича тютчевскую строфу:

И всю природу как туман
Дремота жаркая объемлет,
И сам теперь великий пан
В пещере нимф спокойно дремлет.

Здесь совпадает и излюбленная стилистическая особенность Тютчева: «Подумаешь — », ср.: «Ты скажешь, ветреная Геба» . . . «Ты скажешь, ангельская лира». . .; совпадают и обычные для Тютчева лексически-изысканные имена: «Геспер», «Киприда».

Но для Раича были характерны и другие искания — искания ж а н р а. И здесь любопытны его отношения к дидактической поэзии, — той, с которой начинает Тютчев. Дидактическая (или, как называет ее Раич, д о г м а т и ч е с к а я) поэма неприемлема для него своей о б ш и р н о с т ь ю. «Есть предметы, которые своею обширностью с первого взгляда кажутся самыми благоприятными для писателя; но обладающий истинным талантом никогда не обольстится сею мнимою выгодою: сфера предмета слишком пространная или не может быть рассматриваема с постоянной точки зрения, или требует великого усилия и утомляет самые легкие крылья». [1]

Но вместе с тем его привлекает «мифология древних», дававшая пищу догматической поэме (мы обречены на «искание бесчисленных оттенков — им стоило только олицетворить его — и читатель видел пред собой дышущие образы — «spirantia signa»), его привлекает сходство дидактика с о р а т о р о м; «подобно оратору, поражающему противника доводами, всегда постепенными, дидактик от начал простых, обыкновенных, переходит к исследованиям сложным, утонченным, почерпнутым из глубоких наблюдений, и нечувствительно возвышает до них

[1] «Вестн. Европы», 1822, №№ 7, 8. Рассуждение о дидактической поэзии Раича.

читателя. Так ветер, касаясь Еоловой арфы, начинает прелюдиею, которая, кажется, мало обещает слуху; но, усиливая дыхание, он вливает в нее душу и по временам извлекает из струны ее красноречивую мелодию, потрясающую весь состав нашего сердца».

И Раич надеется, что «догматическая» поэзия испытает новый расцвет: «если бы явился ее преобразователь и дал ей другую форму, другой ход, тогда, вероятно, она явилась бы в новом блеске и величии, достойном поэзии». Ссылка на философские, «догматические» поэмы в прозе Платона указывают еще яснее, что дело идет о философской лирике. Если вспомнить, что к этому времени относится начальная работа ряда философов-поэтов: Шевырева, Хомякова, Тютчева, Веневитинова, то статья получает конкретный характер.

Эта философская лирика получала совершенно особенное значение при исчерпанности лирических жанров, наметившейся уж в половине 20-х годов. Свежий материал для поэзии освежал ее саму. Вот почему общие надежды возлагаются на Шевырева-лирика. В философской лирике, разрабатывавшей новый материал, открывались новые стороны поэтического слова, — «новый язык» и «оттенки метафизики» (слова Пушкина о Баратынском).

4

Первые опыты Тютчева являются, таким образом, попытками удержать монументальные формы «догматической поэмы» и «философского послания». Но монументальные формы XVIII века разлагались давно, и уже державинская поэзия есть разложение их. Тютчев пытается найти выход в меньших (и младших) жанрах — в послании пушкинского стиля (послание к А. В. Шереметеву, в песне в духе Раича), но недолго на этих паллиативах

задерживается: слишком сильна в нем струя, идущая от монументального стиля XVIII века.

И Тютчев находит этот выход в художественной форме фрагмента.

Все современные критики отмечают краткость его стихотворений: «Все эти стихотворения очень коротки, а между тем ни к одному из них решительно нечего прибавить» (Некрасов); «Самые короткие стихотворения г. Тютчева почти всегда самые удачные» (Тургенев).

Фрагмент, как художественная форма, был осознан на западе главным образом романтиками и канонизован Гейне. Если сравнить некоторые произведения Уланда и Ю. Кернера с тютчевскими фрагментами, связь станет вполне ясна.

Уланд.

Klage.

Lebendig sein begraben
Es ist ein schlimmer Stern;
Doch kann man Unglück haben,
Das jenem nicht zu fern:
Wenn man bei heissem Herzen
Und innern Lebens voll,
Vor Kümmernis und Schmerzen
Frühzeitig altern soll.

Ю. Кернер.

Die schwerste Pein.

Im Feuer zu verbrennen,
Ist eine schwere Pein,
Doch kann ich eine nennen,
Die schmerzlicher mag sein:
Die Pein ist's, das Verderben,
Das Los, so manchem fällt:
Langsam dahinzusterben
Im Froste dieser Welt

Тютчев.

Нет дня, чтобы душа не ныла,
Не изнывала б о былом, —
Искала слов, не находила,—
И сохла, сохла с каждым днем.
Как тот, кто жгучею тоскою
Томился по краю родном
И вдруг узнал бы, что волною
Он схоронен на дне морском.

Гр. Капнисту.

Как ни тяжел последний час,
Та непонятная для нас
Истома смертного страданья, —
Но для души еще страшней
Следить, как вымирают в ней
Все лучшие воспоминанья.

Я нарочно взял резкий пример тютчевских «записок». Фрагмент, как средство конструкции, был осознан

тонко и Пушкиным; но «отрывок» или «пропуск» Пушкина был «недоконченностью» большого целого. Здесь же он становится определяющим художественным принципом. И то, что сказывается в «записках» Тютчева, то лежит и вообще в основе его лирики. Монументальные формы «догматической поэмы» разрушены, и в результате дан противоположный жанр «догматического фрагмента». «Сфера предмета слишком пространная» сужена здесь до минимума, и слова, теряющиеся в огромном пространстве поэмы, приобретают необычайную значительность в маленьком пространстве фрагмента. Одна метафора, одно сравнение заполняют все стихотворение. (Вернее, все стихотворение является одним сложным образом).

Фрагментарность стала основой для совершенно невозможных ранее стилистических и конструктивных явлений; таковы начала стихотворений:

И, распростясь с тревогою житейской. . .
И чувства нет в твоих очах. . .
И вот в рядах отечественной рати. . .
И тихими последними шагами. . .
И гроб опущен уж в могилу. . .
И ты стоял, — перед тобой Россия. . .
И опять звезда ныряет. . .
И самый дом наш будто ожил. . .
И так опять увиделся я с вами, и т. д.

Эта фрагментарность сказывается и в том, что стихотворения Тютчева как бы «написаны на случай». Фрагмент узаконяет как бы вне-литературные моменты; «отрывок», «записка» — литературно не признаны, но зато и свободны. («Небрежность» Тютчева — литературна).

Таковы тонкие средства стилистической фрагментарности:

Весь день она лежала в забытьи,

Это «она» почти столь же фрагментарно, как и приведенное:

И, распростясь с тревогою житейской.

И здесь, в интимной лирике, фрагментарность ведет тоже к усилению, динамизации, как и в лирике витийственной.

Вместе с тем, «фрагмент» у Тютчева закончен. У него поразительная планомерность построения. Каждый образ усилен тем, что сперва дан противоположный, что он выступает вторым членом антитезы, и здесь виден ученик Раича, который советует начинать «догматическую поэму» «прелюдией», чтобы «нечувствительно возвысить до нее читателя»:

Люблю глаза твои, мой друг . . .
Н о е с т ь сильней очарованье. . .
Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полуночи. . .
Н о днем. . .
Есть близнецы. . .
Н о есть других два близнеца. . .
П у с к а й о р е л за облаками. . .
Но нет завиднее удела,
О, л е б е д ь ч и с т ы й, твоего.

И столь же планомерно отчеканивает Тютчев антитезу в строфическом построении. [1] Сложность тютчевской строфики (ср. десятистишные строфы в стихотворении «Кончен пир») превосходит в этом отношении всех русских лириков XIX века и восходит к западным образцам (ср. в особенности, Уланда — Abendwolken, Ruhethal — шестистишные и девятистишные строфы со сложным расположением мужских и женских, очень близкие тютчевской строфе).

[1] Ср. «Люблю глаза твои, мой друг»: I строфа мжмжм; II строфа жмжмж; «Душа хотела б быть звездой»: I строфа мжжм; II строфа жммж, и т. д.

Вот эта строгость фрагмента была одной из причин холодности современников; они чувствовали здесь некоторый холод «догматической поэзии». «Конечно, есть причина, почему они (произведения Тютчева) не имели успеха, пишет Страхов. В них ясно, что поэт не отдается вольно своему вдохновению и своему стиху. Чудесный язык не довольно певуч и свободен, поэтическая мысль, хотя и яркая и грациозная, не рвется безотчетно и потому не подмывает слушателя. Но это полное обладание собою, эта законченность мысли и формы не исключает поэзии»... [1]

Дидактична самая п р и р о д а у Тютчева, ее аллегоричность, против которой восстал Фет, и которая всегда заставляет за образами природы искать другой ряд. Нет-нет, и покажется тога дидактика-полемиста с его внушительными ораторскими жестами. Характерны такие зачины:

Не то, что мните вы, природа...
Не слепок, не бездушный лик.
Нет, мера есть долготерпенью...

Учительны такие строки:

На месяц в з г л я н ь...
М о л ч и, с к р ы в а й с я и т а и...
С м о т р и, как на речном просторе и т. д.

Дидактичны тютчевские «наводящие вопросы» и полувопросы с интонацией беседы:

А который век белеет
Там, на высях снеговых?..
Но видите ль? Собравшися в дорогу... и т. д.

«Цицерон» весь выдержан в ораторской конструкции («уступление» ломоносовской риторики) — тезис противника — и возражение:

Так! Но прощаясь с римской славой...

---

[1] Н. Страхов. «Заметки о Пушкине и других поэтах» СПБ., 1888 г., стр. 237.

(Здесь — корень тех прозаически-полемических приемов, которые с особою силою сказываются в его политической лирике:

Да, стенка есть, — стена большая.
И вас не трудно к ней прижать,
Да польза то для них какая?
Вот, вот что трудно угадать.

(Славянам II) [1]

и в которых Тютчев, идущий от XVIII века, ближе чем кто-либо к Некрасову.)

Но эта же планомерность конструкции делает маленькую форму чрезвычайно сильной. Монументальные формы XVIII века разложились, и продукт этого разложения — тютчевский фрагмент. Словно на огромные державинские формы наложено уменьшительное стекло, ода стала микроскопической, сосредоточив свою силу на маленьком пространстве: «Видение» (Есть некий час всемирного молчанья), «Бессонница» (Как океан объемлет шар земной), Цицерон и т. д. — все это микроскопические оды. [2]

Вот почему, когда Тютчев хочет дать жанр, именно и предполагающий маленькую форму, она у него не выходит. Он подходит к э п и г р а м м е со сложными средствами высокого стиля, со сложной строфой, игрой антитез, и самый неудачный л и т е р а т у р н ы й жанр у этого знаменитого острослова — именно эпиграмма.

---

[1] Любопытно с этой точки зрения стихотворение «Певучесть есть. . .», где три строфы «одические» кончаются таким смешением ораторского и полемически-газетного стиля:

И от земли до крайних звезд
Все безответен и поныне
Глас вопиющего в пустыне,
Души отчаянный протест.

[2] Это было вполне осознано Фетом, развившим и канонизовавшим форму фрагмента. Фет называет «одами» крохотные хвалебные стихотворения.

(«Средство и цель», «К портрету» и др.) Зато характерно, что стиховые афоризмы Тютчева всегда вески.

5

Фрагментарность, малая форма, сужающая поле зрения, необычайно усиляет все стилистические ее особенности. И, прежде всего, словарный, лексический колорит.

Слово важно в поэзии (да и в жизни) не только своим значением. Иногда мы даже как бы забываем значение слова, вслушиваясь в его лексическую окраску. (Так, если на суде подсудимый доказывает alibi на блатном жаргоне, судья, несмотря на значение его слов, обратит внимание на самую лексическую окраску, на блатность). Подобно этому, помимо значения действуют в поэзии различные лексические строи; архаизмы вводят в высокий лексический строй.

Тютчев вырабатывает особый язык, изысканно архаистический.

Нет сомнения, что архаизм был осознанной принадлежностью его стиля. Он употребляет то «фонтан», то «водомет». Вместе с тем, пародическое использование высокого стиля в XIX веке не могло не оставить следа на употреблении архаизмов, и Тютчев отлично учитывал при случае этот пародический оттенок:

Пушек гром и мусикия!

(Современное.)

Здесь Тютчев иронию подчеркивает архаизмом; и вместе с тем он же пишет:

И стройный мусикийский шорох.

На фоне Пушкина Тютчев был архаистом не только по своим литературным традициям, но и по языку, причем нужно принимать во внимание густоту и силу

его лексической окраски на небольшом пространстве его форм.

И этот колорит Тютчева обладает силой, усваивающей ему инородные явления; с необычайной свободой Тютчев использует варваризмы в высоком стиле, несмотря на то, что употребление варваризмов в стихе было традиционно ироническое:

> Иным достался от природы
> Инстинкт пророчески-слепой.

В политических стихотворениях лексика (как и остальные элементы стиля) у Тютчева нарочито прозаическая, «газетная»:

> Славянское самосознанье
> Как божья кара их страшит.

От дидактика-оратора к публицисту-полемисту — переход естественный.

И здесь, говоря о лексике Тютчева, следует сделать особое предостережение: у нас нет еще его авторитетного издания.

Его изысканная, а иногда и чрезмерно резкая архаистическая лексика и метр, обходящий «канонический», пугали и современников и ближайшие поколения. Поэтому все существующие издания Тютчева сглаживают его лексику и метр. [1]

6

Но не только в своем лексическом колорите, а и по стилю Тютчев отправляется от XVIII века (преимущественно в державинском преломлении).

Тютчев охотно пользуется перифразой:

> Металл содрогнулся, тобой оживлен...
> Пернатых песнь по роще раздалася...

---

[1] Неполное издание Тютчева, под ред. Г. Чулкова — единственное пока, отправляющееся от рукописей. 1928.

Высокий дуб, **перунами** сраженный...
День, **земнородных** оживленье...

Последняя перифраза наиболее характерна, ибо кроме того она и сложное прилагательное, что также является архаистическим средством стиля.

Любопытно, как применяет его Тютчев при переводах, — там, где в подлиннике вовсе их нет.

Ср. «Песнь Радости» Шиллера:

Was den grossen Ring bewohnet,	Душ родство! О луч небесный.
Huldige der Sympathie!	**Вседержащее** звено!
Pallas, die die Städte gründet	**Градозиждущей** Палладе
Und zertrümmert, ruft er an.	**Градорушащей** молясь.
Rächet Zeus das Gastesrecht	**Правоправящий** Кронид
Wägend mit **gerechten** Händen, и т. д.	Вероломцу страшно мстит.

«Животворный, миротворный, громокипящий», — все это архаистические черты стиля, общие всем одописцам XVIII века, в особенности же Державину. Столь же архаистичны двойные прилагательные. Здесь Тютчев является — через Раича — верным и близким учеником Державина. Ср. у Державина: 1) «Вот краснорозово вино!» «На сребророзовых конях». 2) «Священно-вдохновенна дева», «Цветоблаговонна Флора» и др. В 1821 г. Воейков упрекает Раича в употреблении сложных эпитетов, причем видит в этом подражание Державину.[1] Самый список раичевских эпитетов, приведенный здесь, характерен: 1) снегообразная белизна, огнегорящи звезды, 2) **прозрачно-тонкий** сок, янтарно-темный плод, **бело-лилейное** молоко, **сизо-мглисты** волны.

Тютчев еще усовершенствовал этот прием, не только сливая близкие слова, но соединяя слова, как бы без-

[1] «Сын Отеч»., 1821, № 39, стр. 273, 274. Характерно, что Воейков упрекает Раича и в злоупотреблении эпитетом «золотой», тоже характерным для Тютчева.

различные по отношению друг к другу, логически не связанные, а то и слова, противоречащие друг другу:

«длань незримо-роковая»
«опально-мировое племя»
От жизни мирно-боевой. . .
С того блаженно-рокового дня

Он связывает их и по звуковому принципу:

На веждах то*мно*-озар*енных*. . .
*Про*рочески-*про*щальный глас. . .
Что-то *радо*стно-*ро*дное. . .
В те дни *кро*ваво-*ро*ковые.

Все эти особенности подчеркнуты в замечательной строке:

Дымно-легко, мглисто-лилейно. . .

Необычайно сильно действует это соединение на смысл слов, тесно сплетающихся между собою, дающих неожиданные оттенки.

Имя Державина, конечно, должно быть особо выделено в вопросе о Тютчеве. Державин — это была та монументальная форма философской лирики, от которой он отправляется. И это сказывается во многих конкретных неслучайных совпадениях. «Бессонница», «Сижу, задумчив и один» — полны чисто державинских образов. (Ср. «На смерть кн. Мещерского», «Река времен» и т. д.)

У них общие интонации, общие зачины; ср. державинское:

Что так смущаешься, волнуешь,
Бессмертная душа моя?
Отколе пламенны желанья?
Отколь тоска и грусть твоя?

(Тоска души)

с тютчевским:

О, вещая душа моя!
О, сердце полное тревоги!

Излюбленные у Тютчева образы:

Изнемогло движенье, труд уснул. . .
. . . Затихло вкруг тебя молчанье
И тень нахмурилась темней

тоже восходят к державинским:

Заглохнул стон болотна дна,
Замолкло леса бушеванье,
З а т и х л а т и ш е т и ш и н а.
. . . Н о ч н а я т м а т е м н е е с т а л а. . .

в свою очередь восходящим к словесному развитию образа у Ломоносова:

Долы скрыты далиной. . .
Отца отечества отец. . .

И недаром в свое время образы Тютчева были объявлены «непонятными» проф. Сумцовым и проф. Брандтом. Без XVIII века, без Державина историческая перспектива по отношению к Тютчеву не может быть верной.

Образ:

Вот звезды ясные взошли
И тяготеющий над нами
Небесный свод приподняли
Своими влажными главами —

несомненная реализация образа XVIII века: «ч е л а з в е з д».

Так же, как оживление традиционного образа XVIII века, «колесница мирозданья» дана в стихах:

Ж и в а я колесница мирозданья
О т к р ы т о к а т и т с я в святилище небес.

И та громадная роль, которую играет у Тютчева образ, тоже неслучайно совпадает с напряженной образностью высокой лирики XVIII века. Изучения должны быть направлены и на последующие этапы философской

лирики XVIII века. Особое значение получает здесь Карамзин-лирик, считавший задачею лирики

Слогом чистым, сердцу внятным
О т т е н к и вам изображать
Страстей счастливых и несчастных,

произведший в дидактической поэзии огромную работу абстрактизации пейзажа, заменивший «краски» Державина «оттенками»:

Плоды древес сияют златом,
Зефиры веют ароматом,
С прохладой сладость в душу льют.

По всей вероятности неслучайно имя Карамзина имеет такое значение для Тютчева, также как и неслучайно есть прямое и тематическое и стилистическое сходство в дидактической поэме Карамзина «Дарование» (1796) со знаменитым тютчевским «Не то, что мните вы, природа»:

Что зрю? людей во тьме живущих,
Как злак бесчувственный растущих. . .
. . . Сей мир, обильный чудесами,
Как сад усеянный цветами,
Зерцало мудрого Творца,
Для них напрасно существует,
Напрасно бога образует:
Подобны камню их сердца.
Среди красот их око дремлет;
Природа вся для них пуста.
Их слух гармонии не внемлет:
Безмолвны хладные уста.

7

Найдя на западе форму фрагмента, найдя тематический материал «оттенков» натурфилософии, новую литературную «мифологию», о которой писал Раич, Тютчев разложил монументальную форму XVIII века. Одной из причин непонимания современников была и эта форма фрагмента,

не канонизованная, почти вне-литературная. Ее узаконяет и вводит в круг литературы уже Фет.

Пушкин на малом материале создает (или стремится создать) монументальные формы.

Тютчев — предельное разложение монументальных ф о р м; и одновременно Тютчев — необычайное усиление монументального с т и л я. Мы отошли, отходим от фрагментарных форм. Мы движемся вновь к созданию форм грандиозных, — и в этом смысле мы ближе к XVIII веку, чем к медленному веку малой лирической формы — XIX.

Но Тютчев — последний этап витийственной «догматической» лирики XVIII века.

Его лирика приучает к монументальному стилю в малых формах.

1923 г.

ТЮТЧЕВ И ГЕЙНЕ

1

В истории литературы еще недостаточно разграничены две области исследования: исследование генезиса и исследование традиций литературных явлений; эти области, одновременно касающиеся вопроса о связи явлений, противоположны как по критериям, так и по ценности их относительно друг друга.

Генезис литературного явления лежит в случайной области переходов из языка в язык, из литературы в литературу, тогда как область традиций закономерна и сомкнута кругом национальной литературы. Таким образом, если генетически стих Ломоносова, например, восходит к немецким образцам, то он одновременно продолжает известные метрические тенденции русского стиха, что и доказывается в данном случае самою жизненностью явления.

Построение генетической истории литературы невозможно; но установка генезиса имеет свою, негативную, ценность: при ней лишний раз выясняется своеобразие словесного искусства, основанное на необычайной сложности и неэлементарности его материала: слова.

Слово в стихе — это прежде всего определенное звучанием (внешним знаком) значение; но это значение определяется еще в значительной степени и подержанностью материала: слово берется не само по себе, а как член знакомого ряда, известным образом окрашен-

ного, как лексический элемент; с этой точки зрения между словом изнуренный и изнурённый, как стиховыми элементами, нет ничего общего.

Это решает вопрос об иностранных «традициях», «влияниях» и т. д. в литературе: здесь идет речь не об явлениях, историческое продолжение или окончание которых представляет данное явление, а об явлениях, послуживших поводом для него. Одно и то же явление может генетически восходить к известному иностранному образцу и в то же самое время быть развитием определенной традиции национальной литературы, чуждой и даже враждебной этому образцу.

2

Анализ тютчевского искусства приводит к заключению, что Тютчев является канонизатором архаической ветви русской лирики, восходящей к Ломоносову и Державину. Он — звено, связывающее «витийственную» одическую лирику XVIII века с лирикой символистов. Отправляясь от державинской лексики, он значительно смягчает архаические контуры торжественной и философской оды, сливая их с некоторыми элементами стиля Жуковского.

При этих традициях Тютчева, становится особенно интересным столкновение его искусства с искусством Гейне 20-х годов, — канонизатора художественной немецкой песни.

Первая дата этого столкновения относится к первому периоду Тютчева: в 1827 г. в «Северной Лире» появляется его перевод из Гейне («С чужой стороны», «На севере мрачном»). Большая часть остальных его переводов из Гейне падает также на конец 20-х, начало 30-х годов.

Личное общение поэтов (Мюнхен; весна — лето

1828 г.)[1] дает нам повод к установке двух фактов. Гейне в своей мюнхенской статье (1828) о «Немецкой литературе» Вольфганга Менцеля передает, повидимому, один из образцов «Тютчевианы»; говоря о молодом и старом Гёте, Гейне замечает: «Очень метко сравнил один остроумный иностранец нашего Гёте со старым разбойничьим атаманом, который отказался от ремесла, ведет честную обывательскую жизнь среди уважаемых лиц провинциального городка, старается исполнять до мельчайших подробностей все филистерские добродетели и приходит в мучительное смущение, если случайно с ним встречается какой-нибудь беспутный парень из Калабрийских лесов и хочет напомнить старые товарищеские отношения» (Werke, Elster, VII, 256; изд. Маркса, IV, 462).

«Тютчевиана» — любопытное явление, подчеркивающее сверхличность, невольность искусства: комический род по многим причинам остался чужд архаическому течению лирики, к которому примыкал Тютчев; его эпиграммы при лапидарности и меткости лишены комического элемента, которым богаты эпиграммы Пушкина; таким образом, рядом с высоким литературным творчеством у Тютчева сосуществовало комическое устное, не нашедшее себе литературного выражения; комический стиль Тютчева восходит к французскому каламбуру и старинному анекдоту, причем в последнем случае (к которому относится и приведенный пример) главную роль играет не словесное выражение, а мимика и жест. С остротой, приведенной у Гейне,[2] сходна

---

[1] Об этом см. письма Гейне: от I/IV 1828 г. к Фарнгагену (Hirth, I, 507—509); от I/X 1828 г. к Тютчеву (Ib. 529—531); от 11/VI 1830 г. к Фарнгагену (Ib., 627); конец 1832 г. к Гиллеру (Daffis, II, 16) и Ad. Stahr. Zwei Monate in Paris, 338 (Также G. Karpeles, H. H. Aus seinem Leben, 114 — 115).

[2] Острота приведена у Гейне непосредственно после «тютчевской» фразы: «Произведения Гёте. . ., которые будут жить еще тогда,

следующая тютчевская: «Некто очень светский был по службе своей близок к министру, далеко не светскому. Вследствие положения своего, обязан он был являться иногда на обеды и вечеринки его. «Что же он там делает?» спрашивают Тютчева. — «Ведет себя очень прилично, — отвечает он: — как маркиз-помещик в старых французских оперетках, когда случается попасть ему на деревенский праздник, он всем благоприветлив, каждому скажет любезное ласковое слово, а там при первом удобном случае сделает пирует и исчезнет». [1]

Вторым фактом является загадочное для всех исследователей Гейне место в XXX главе III части «Путевых картин» (Италия), написанной непосредственно после Мюнхена, отчасти по мюнхенским записям, в котором Гейне говорит рядом с Наполеоном о России. «При постоянной странной смене лозунгов и представителей в великой борьбе, обстоятельства сложились так, что самый пламенный друг революции видит спасение мира только в победе России и принужден смотреть на императора Николая, как на гонфалоньера свободы»... «Россия — демократическое государство, я назвал бы его даже государством христианским, если бы хотел применить это часто злоупотребляемое слово в его отраднейшем, самом космополитическом смысле, потому что русские, уже благодаря объему их государства, свободны от узкосердечия языческого национального чувства» и т. д. [2]

В этом, приводящем в удивление Штродтманна, Гирта и др., построении Гейне, повидимому, претворил тютчевскую схему России по закону своего творчества в поэтически оправданное слияние противоречий.

когда немецкий язык давно уже будет мертв, а кнутом иссеченная Германия говорить на славянском наречии».

[1] Тютчев, VI, изд. 601.

[2] Elster, III, 277 — 280; Изд. Маркса, т. I, стр. 319 — 321.

3

К 30-м годам относится стихотворение Тютчева «Наполеон»:

Два демона ему служили,
Две силы чудно в нем слились:
В его главе орлы парили,
В его груди змии вились.
Ширококрылых вдохновений
Орлиный, дерзостный полет,
И в самом буйстве дерзновений
Змииной [1] мудрости расчет!
и т. д.

Ив. Аксаковым сделано тематическое сопоставление этого стихотворения со стихами Хомякова; здесь возможно и другое сопоставление. Во «Французских делах» (1832) Гейне, говоря о Лафайете, сравнивает его с Наполеоном: «Freilich! er ist kein Genie, wie Napoleon war, in dessen Haupte die Adler der Begeisterung horsteten, während in seinem Herzen die Schlangen des Kalkuls sich ringelten»... (Elster, V, 40) («Конечно, он не гений, каким был Наполеон, у которого в голове гнездились орлы вдохновения, между тем как в сердце извивались змеи расчета». [2]

Таким образом, на разных языках, в прозе и стихах, дано как будто одно и то же. Так и было бы, если бы в искусстве слова решающее значение имело бы только его *значение*, а не *окраска*, только предметный, а не словесный образ. (Правда, самое слово «образ» потеряло уже совершенно всякий смысл и может быть пора вернуться к ломоносовскому термину «отвращение» или термину шишковцев «извращение», превосходно подчерки-

[1] Не «Змей» и «Змеиной» — исправлено Р. Ф. Брандтом. Изв. Отд. р. яз. и слов. И. А. Н., 1911 г., т. XVI, кн. 4. Материалы для исслед. «Ф. И. Тютчев и его поэзия».

[2] Изд. Маркса, IV, 37.

вающим ломаную семантическую линию тропов.) Но если в результате пересечения двух значений (орел вдохновения, змея расчета) получается некоторая чисто словесная черта, то необычайно важную роль приобретает слово как лексический элемент, видоизмененный формой стиха или прозы. Такую роль играет у Тютчева архаический стиль:

> В его главе орлы парили,
> В его груди змии вились.

Также соответствует витийственному строю Тютчева эпитет «ширококрылых вдохновений» (прилучение по терминологии Ломоносова). Рядом со стилем Тютчева гейневское «Kalkul» кажется нарочито прозаическим, чуть ли не коммерческим. И традицию Тютчева в теме Наполеона мы найдем не здесь, а у Державина («Гимн Лиро-Эпический на прогнание французов»):

> Дракон иль демон змиевидный
> . . . Змий — исполин
> . . . И бог сорвал с него свой луч
> . . . Упала демонская сила.

На фоне Державина тютчевский образ приобретает архаический одический тон; у Гейне он восходит к частому приему (обычно комическому) словесного развертывания образа, которое служит, главным образом, для насыщения периода.

4

В первом томе гейневского «Салона», появившемся в 1834 г., была, между прочим, напечатана лирическая трилогия «In der Fremde». Уделяя большое внимание расположению стихотворений в сборниках, превращая их как бы в маленькие главки фрагментарных романов (в чем, может быть, слышатся отзвуки теоретических воззрений В. Шлегеля, смотревшего на сборники Петрарки как на

фрагментарные лирические романы), Гейне, быть может, тем охотнее соединял их в «трилогии», [1] что они по крошечным размерам стихотворений как бы пародически выделялись на фоне циклопической «Trilogie der Leidenschaft» Гёте. С первым из них («Es treibt dich fort») совпадает по теме и фактуре стиха (синтаксическому и фонетическому строению) стихотворение Тютчева «Из края в край» (напечатано в «Русском Архиве» за 1879 г.).

У Гейне:

Es treibt dich fort von Ort zu Ort,
Du weisst nicht mal warum;
Im Winde klingt ein sanftes Wort,
Schaust dich verwundert um.
Die Liebe, die dahinten blieb,
Sie ruft dich sanft zurück:
O komm zurück, ich hab dich lieb,
Du bist mein einz'ges Glück!
Doch weiter, weiter, sonder Rast,
Du darfst nicht stille stehn;
Was du so sehr geliebet hast
Sollst du nicht wiedersehn.

Ср. у Тютчева:

Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей мятет,
И рад ли ты, или не рад,
Что нужды ей?... Вперед, вперед!
Знакомый звук нам ветр принес:
Любви последнее прости...
За нами много, много слез,
Туман, безвестность впереди!
«О, оглянися, о, постой,
Куда бежать, зачем бежать?
Любовь осталась за тобой;
Где ж в мире лучшего сыскать?
Любовь осталась за тобой,

---

[1] Ср. Tragödie, там же.

В слезах, с отчаяньем в груди. . .
О, сжалься над своей тоской,
Свое блаженство пощади!
Блаженство стольких, стольких дней
Себе на память приведи. . .
Все милое душе твоей
Ты покидаешь на пути»!. .
— Не время выкликать теней:
И так уж мрачен этот час!
Усопших образ тем страшней,
Чем в жизни был милей для нас.
Из края в край, из града в град
Могучий вихрь людей мятет,
И рад ли ты, или не рад,
Не спросит он. . . Вперед, вперед!

Здесь совпадают не только темы, но и метрические и даже звуковые особенности: 1) особое выделение первой строки через рассечение цезурой, оттененной звуковыми повторами:[1]

Es treibt dich fort
Из края в край
von Ort zu Ort
из града в град,

где даже звуковое качество повторов существенно то же; 2) общий метрико-семантический рисунок:

Die Leibe, die dahinten blieb
Все милое душе твоей
Im Winde klingt ein sanftes Wort
Знакомый звук нам ветр принес

(в последнем случае качество повторов то же) и т. д.

(Что касается метра, то здесь имеется существенное сходство с другим стихотворением Гейне, «Anno 1829»:

Dass ich bequem verbluten kann,
Gebt mir ein edles, weites Feld!

---

[1] У Тютчева построение этой строки повторяется в II строфе: Куда бежать? Зачем бежать?

O lasst mich nicht ersticken hier
In dieser engen Krämerwelt.

В особенности интересна последняя строфа этого стихотворения, метрически аналогичная первой (и последней) строфе тютчевского стихотворения:

Ihr Wolken droben, nimmt mich mit
Gleichviel nach welchem fernen Ort!
Nach Lappland oder Afrika,
Und sei's nach Pommern — fort! nur fort!)

Таким образом, генезис тютчевского стихотворения восходит к стихотворению Гейне.

Однако и здесь — два разных искусства. Мотив «знакомого звука», «sanftes Wort» у Гейне лапидарно краток:

O komm zurück, ich hab dich lieb,
Du bist mein einz'ges Glück.

У Тютчева это разработано в три строфы, центральные для всего стихотворения, связанные друг с другом захватываниями из строфы в строфу: «Любовь осталась за тобой» (III строфа, 3 строка и IV строфа, 1 строка) и т. д. Гейневский романс превратился у Тютчева в марш, с характерными признаками хора («мы»: — «Знакомый звук *нам* ветр принес»; «Чем в жизни был милей для *нас*») и диалога. Отличительным качеством стихотворения Гейне является разговорная краткость периодов и простота лексики; у Тютчева — пафос, риторическое развитие периодов и архаическая лексика:

«O komm zurück, *ich hab dich lieb*,
Du *bist mein einz'ges Glück*»
«О, оглянися, о, постой,
Куда бежать, зачем бежать?
Любовь осталась за тобой;
Где ж в мире лучшего сыскать?

Ср. также рассудочный синтаксис Тютчева:

Усопших образ *тем страшней*,
Чем в жизни был милей для нас.

5

Тот же вопрос о генезисе и традициях с равным правом приложим и по отношению к тютчевским переводам.

Тютчев нечасто и неохотно помечал стихотворения переводными (тем неоправданнее со стороны редакторов помещение его переводов в особый отдел). Он, конечно, имел на это право, но не потому, что переводил отдаленно. Напротив, во всех переводах из Гейне чувствуется тщательность и желание сохранить черты подлинника; для этого Тютчев избирает знаменательный путь: он дает на русской почве аналогию приемов немецкого стихотворения, оставаясь все время, однако, верным своей лексической традиции. В переводах из Гейне наше внимание останавливает прежде всего выбор. Выбраны стихотворения, не столько близкие по темам Тютчеву, сколько характерные для манеры Гейне. Среди них — такие чуждые Тютчеву, как «Liebste, sollst mir heute sagen» и относящиеся к разряду Lieder der niederer Minne: «In welche soll ich mich verliben».

Первый по времени перевод —«На севере мрачном» — Тютчев озаглавил «С чужой стороны», придав, таким образом, стихотворению характер собственной лирической темы. В стихотворении есть строки, написанные видом паузника (на основе амфибрахия). Это было привычным для русского стихосложения того времени (см. статью Д. Дубенского в Атенее 1828 г., ч. 4, стр. 149), и здесь Тютчев стремился, повидимому, дать некоторую аналогию метра подлинника (паузник на основе трехстопного ямба).

В стихотворении «Кораблекрушение» Тютчев также пытается дать аналогию метра подлинника и передает его вольный ритм через чередование пяти, четырех и трехстопного

ямба. Конец стихотворения разрушен у Гейне метрической внезапностью, — короткой, бьющей строкой:

in feuchten Sand.

Вместо этого Тютчев дает подобие монолога классической драмы:

Молчите, птицы, не шумите, волны,
Все, все погибло, счастье и надежда,
Надежда и любовь! .. Я здесь один
На дикий брег заброшенный грозою
Лежу простерт и рдеющим лицом
Сырой песок морской пучины рою! . .

В переводе этого стихотворения уже полная победа традиции над генезисом: Тютчев не только тщательно переводит все сложные эпитеты Гейне, но еще и увеличивает их число; поступая так, он, однако, передает их в архаическом плане:

И из умильно-бледного лица
Отверсто-пламенное око
Как черное сияет солнце!
О, черно-пламенное солнце. . .

Таким образом, Гейне здесь скорее всего напоминает Державина («Любителю художеств»):

Взор черно-огненный, отверстый.

Героическую попытку передать чуждый строй представляют, наконец, переводы «Liebste, sollst mir heute sagen» и «Das Leben ist der schwüle Tag».

В первом Тютчев передает юмористическую манеру Гейне юмором XVIII века, вводя старинный разговорный стиль в высокий словарь:

Василиски и вампиры,
Конь крылат и змий зубаст, —
Вот мечты его кумиры,
Их творить поэт горазд.
Но тебя, твой стан эфирный,

С и х л а н и т волшебный цвет,
Этот взор лукаво смирный
Не создаст н и к а к поэт.

Во втором переводе Тютчев столкнулся со столь же чуждой ему традицией — немецкой художественной песни. Он делает попытку передать песенный тон, но привычный рассудочный синтаксис и здесь совершенно преображает весь строй стихотворения

Е с л и смерть е с т ь ночь, е с л и жизнь е с т ь день,
Ах, умаял он, пестрый день меня! . .

Так чужое искусство являлось для Тютчева предлогом, поводом к созданию произведений, традиция которых на русской почве восходила к XVIII веку.

6

Т ю т ч е в - р о м а н т и к; это положение казалось незыблемым, несмотря на путаницу, которая существует в вопросе о русском романтизме. Это положение должно быть пересмотрено.

Правда, философская и политическая мысль была той прозаической подпочвой, которая питала его стих, и многие его стихотворения кажутся иллюстрациями, а иногда и полемическими речами по поводу отдельных вопросов романтизма, но — преемник Державина, воспитанник Раича и ученик Мерзлякова Тютчев воспринимался именно на державинском фоне, как наследник философской и политической оды и интимной лирики XVIII века. И тогда романтический манифест: «Не то, что мните вы природа» получает значение нового этапа оды:

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире, как впотьмах,
Для них и солнца знать не дышат,
И жизни нет в морских волнах.

Равно и другой, интимный строй Тютчева оказывается стилизацией идиллической «песни» XVIII века:

Так мило благодатна,
Воздушна и светла
Душе моей стократно
Любовь твоя была.

Подобно тому как во Франции романтик Гюго возобновил старую традицию Ронсара, Тютчев, генетически восходя к немецкому романтизму, стилизует старые державинские формы и дает им новую жизнь — на фоне Пушкина.

1921 г.

СТИХОВЫЕ ФОРМЫ НЕКРАСОВА

1

Споры вокруг Некрасова умолкли; он признан, повидимому, окончательно. Между тем, многое, как и раньше, остается здесь недосказанным. В сущности и его друзья, и его враги сходились в главном: друзья принимали его поэзию, несмотря на ее форму, враги отвергали ее вследствие формы. Таким образом, объектом спора оставалась только абстракция, — тематический и сюжетный элемент его искусства, между тем, как самое искусство, принцип сочетания и противопоставления элементов, отвергалось и теми, и другими. Слишком легкое и равнодушное принятие Некрасова грозит поверхностным обходом тех обвинений против его искусства, которые выставлялись его современниками. А между тем слух современников более чуток, и если в похвалах они не всегда прозорливы, то в обвинениях их почти всегда задето главное, чем обнаружилось для них данное искусство и что через призму других течений воспринимается уже не столь остро.

Самый существенный упрек, который делали Некрасову и который он сам принимал, был упрек в прозаичности. Не случайно отзыв Белинского о «Мечтах и Звуках» начинался с указания на то, что автору лучше писать в прозе; то же говорили о поэзии Некрасова и Тургенев и Толстой. Сам Некрасов тоже сравнивал свои стихи с прозой:

Все ж они не хуже плоской прозы.

Слух современников, воспитанный на Пушкине и Лермонтове, был оскорблен Некрасовым.

2

Современники, конечно, хорошо знали, что Некрасов умело владеет классической традицией русского стиха. Такие стихотворения, как «Родина», «Пускай мечтатели осмеяны давно», «Муза», «За городом» — видная струя его поэзии. Свою «Музу» он начинает парафразой из «Музы» Пушкина, в стихах «Блажен незлобивый поэт» подчеркивает «Пророка» Лермонтова:

Его преследуют хулы:
Он ловит звуки одобренья
Не в сладком ропоте хвалы,
А в диких криках озлобленья.
И веря и не веря вновь
Мечте высокого призванья,
Он проповедует любовь
Враждебным словом отрицанья.

У него часты повторения классических стиховых формул. Ср.: «И с отвращением кругом кидая взор» («Родина») с пушкинским: «И с отвращением читая жизнь мою»; ср. «А ты... ты также ли унынью предана»? («Да, наша жизнь») с пушкинским: «Не правда-ль ты одна? ты плачешь? я спокоен» («Ненастный день потух») и т. д.

Перед самою смертью он пишет: «Пускай чуть слышен голос твой», «Мне снилось: на утесе стоя», — стихотворения, и по строфике, и по лексике, и в особенности по ритмико-синтаксическому рисунку примыкающие к пушкинскому стиху:

...Сниму с главы покров тумана
И сон с отяжелелых век...
...Но ты воспрянешь за чертой
Неотразимого забвенья.

Столь же обычен у него классический метафорический стиль с широко развитым параллелизмом («Последние элегии»).

И все-таки современники правы, что не так внимательно отнеслись к этой стороне Некрасова; этот стиль у него ценен и особо значителен только на фоне остальных элементов его поэзии; сами же по себе эти формулы не носят на себе печати остроты и скорее воспринимаются как штампы. Другие же элементы, в которых, повидимому, вся сущность дела, гораздо более сложного происхождения и главное значение получает здесь вопрос о прозе, о прозаизмах поэта Некрасова.

3

Некрасов начинает с баллад и высокой лирики; самое значительное для него в молодости имя — Жуковский. Он быстро исчерпывает этот род и начинает его пародировать. Некрасовские пародии на Лермонтова долго потом вызывали возмущение; однако, совершенно очевидно их значение для Некрасова. *Сущность его пародий не в осмеивании пародируемого, а в самом ощущении сдвига старой формы вводом прозаической темы и лексики.* Пока эта форма связана с определенными произведениями («Спи, пострел, пока безвредный», «И скучно, и грустно, и некого в карты надуть»), колебание между обоими реальными произведениями, возникающее в результате такой пародии, вызывает комический эфект. Но как только ощутимость другого определенного произведения исчезает, разрешена проблема ввода в старые формы новых стилистических элементов. Пародия Некрасова (как и всякая другая стихотворная пародия) совмещала ритмо-синтаксические фигуры «высокого» рода с «низкими» темами и лексикой. *По уничтожении*

явной пародийности, в высокие формы оказались внесенными и впаянными чуждые до сих пор им тематические и стилистические элементы. Это приложимо как к малым, так и к большим единицам его искусства. Таковы неявные пародические фразы, которые не несут уже комических функций, а воспринимаются как новый прием:

Дрожишь, как лист на ветке бедной,
Под башмаком своей жены
(«Отрадно видеть».)

Ср. с пушкинским:

Один на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист

Или:

О, ты, чьих писем много, много
В моем портфеле берегу! . .
(«О, письма женщины нам милой».)

Ср. с пушкинским:

О, ты, чьей памятью кровавой
Мир долго, долго будет полн
(«Наполеон».)

Таковы неявные пародические произведения, где пародия скрыта, комический ее элемент, таким образом, уничтожен, и уже родилась новая форма. Грань между обоими типами, явным и неявным, крайне тонка. Так, еще отзывается комизмом приспособление форм лермонтовского «Воздушного корабля» к теме и словарю «современной баллады» («Секрет»):

Он с роскошью барской построен,
Как будто векам напоказ;
А ныне в нем несколько боен
И с нефтью просторный лабаз.
Картофель да кочни капусты

Растут перед ним на грядах;
В нем лучшие комнаты пусты,
И мебель и бронза в чехлах.
. . . Воспрянул бы, словно из гроба,
И словом и делом могуч —
Смирились бы дерзкие оба
И отдали старому ключ.

Менее напоминает реальные произведения «Извощик», хотя в нем несомненно выдержана старая балладная форма:

Вся глядит, бывало, в оба
В супротивный дом:
Там жила его зазноба —
Кралечка лицом!
Под ворота словно птичка
Вылетит с гнезда, —
Белоручка, белоличка. . .
Жаль одно: горда!
. . . Рассердилась: «Не позволю!
Полно — не замай!
Прежде выкупись на волю,
Да потом хватай!»
Поглядел за нею Ваня,
Головой тряхнув. . .

Ср. хотя бы «Рыцарь Тогенбург» Жуковского:

Там сияло-ль утро ясно,
Вечер ли темнел, —
В ожиданьи, с мукой страстной,
Он один сидел.
И душе его унылой
Счастье там одно:
Дожидаюсь, чтоб у милой
Стукнуло окно. . .
. . . Сладко мне твоей сестрою,
Милый рыцарь, быть,
Но любовию иною
Не могу любить. . .
. . . Он глядит с немой печалью,
Участь решена.

*

Столь же характерно перерождение формы пушкинского «Странника» в «Воре»:

Спеша на званый пир по улице прегрязной,
Вчера был поражен я сценой безобразной:
Торгаш, у к о е г о украден был калач,
Вздрогнув и побледнев, вдруг поднял вой и плач!
И, бросясь от лотка, кричал: держите вора!
И вор был окружен и остановлен скоро.
... Лицо я в л я л о с л е д недавнего недуга,
Стыда, отчаянья, моленья и испуга.

Ср.:

Однажды, странствуя среди долины дикой
Внезапно был объят я скорбию великой.
И тяжким бременем подавлен и согбен,
Как тот, кто на суде в убийстве уличен и т. д.

Таким же образом формы «Суда божия над епископом» были приспособлены к «Псовой охоте»:

. . . Ближе и лай, и порсканье, и крик —
Вылетел бойкий русак-материк!
Гикнул помещик и ринулся в поле. . .
То-то раздолье помещичьей воле!
Через ручьи, буераки и рвы
Бешено мчится: не жаль головы!
. . . Выпив изрядно, поужинав плотно,
Барин отходит ко сну беззаботно,
Завтра велит себя раньше будить;
Трудное дело — скакать и травить.

Ср. Жуковский «Епископ Гаттон»:

Вдруг ворвались неизбежные звери;
Сыплются градом сквозь окна, сквозь двери,
Спереди, сзади, с боков, с высоты. . .
Что тут, епископ, почувствовал ты?
В замок епископ к себе возвратился
Ужинать сел, пировал, веселился,
Спал как невинный и снов не видал. . .
Правда! Но боле с тех пор он не спал.

Та же форма была употреблена затем в «Саше», в «Дедушке Мазае», — и здесь уже стерт всякий след второго плана — плана Жуковского.

Одновременно Некрасов культивировал и форму чувствительного романса и водевиля (Ср., например, «Повидайся со мною, родимая» — «Рыцарь на час» с арией из «Материнского благословения» — «В хижину бедную, богом хранимую»). Но не внесением песенных форм, а вводом в них прозаических элементов сказал новое слово Некрасов.

4

Этот перебой песенного стиля обычен у Некрасова. Песенный стиль не терпит enjambements — выходов синтаксической единицы за пределы метрической; такие выходы обычны для стихотворного *драматического* диалога или для прозаической конструкции, когда она играет роль важного ингредиента. У Некрасова в песенных формах, как «Похороны», встречаются также перебои прозаической интонацией:

И пришлось нам нежданно, негаданно
Хоронить молодого стрелка
Без церковного пенья, без ладана,
Без всего, чем могила крепка!
Без попов!..

Или в песенной форме «Что думает старуха»:

I строфа. Только старуху столетнюю, древнюю
Не посетил он. — Не спит,
II строфа. Мечется по печи, охает, мается...
III строфа. Нутко-се, с ходу-то, с ходу-то крестного
Раз я ушла с пареньком
IV строфа. В рощу...

Излюбленной стиховой формой Некрасова была форма *говорного* стиха (термин Б. Эйхенбаума) — куплета, стихотворного фельетона. Даже в стихе «Кому на Руси жить хорошо» чувствуются эфекты этого говорного

стиха; так, во вступлении дан эфект наростающей скороговорки, несомненно комического (водевильно-куплетного) происхождения:

Семь временно-обязанных.
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень:
Заплатова, Дырявина,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова,
Неурожайка — тож.

Этот говорной уклон стиха дает ему возможность применять песенные формы для больших поэм («Коробейники»).

Все это стоит в связи с общим уклоном некрасовской поэзии к прозе. Первым шагом здесь была пародия, по самому существу своему требовавшая внесения прозаизмов; вторым — перенос в формы баллады и классической ямбической поэмы сюжета современного романа («Саша», «Несчастные»), исторического романа («Русские женщины»), физиологических очерков и фельетонов («В больнице», «Погода») и т. д. Здесь был путь для широкого использования иностранного и русского романа, и несомненно отдельные сцены у Некрасова восходят к Жорж-Санд и английскому роману. Об этих заимствованиях не помнят, — такова власть некрасовской лексики.

В лексику Некрасов вводит обильные прозаизмы. Приведем несколько примеров из «Мороза — Красного Носа»:

И все мы согласны, что тип измельчал
Красивой и мощной славянки.
Но грязь обстановки убогой
К ним словно не липнет. Цветет
Красавица, миру на диво.
Лежит на ней дельности строгой
И внутренней силы печать.

и т. д.

Недаром Чернышевский сообщал, что фразу бурлака: «А кабы умереть к утру, так было-б еще лучше» Некрасов передал, почти не изменив ее:

«А кабы к утру умереть,
Так лучше было бы еще».

(«На Волге».)

Другой элемент его лексики — диалектизмы. И, внося их в свою поэзию, он также поступал, сообразуясь с прозой того времени. Это была эпоха, когда в язык прозы были широко введены диалектизмы, сначала в нарочитом и неорганизованном виде (Даль), а затем в художественно умеренном, когда старый Аксаков писал, что Тургенев пишет не по-русски, а по-орловски. Проза обогащала свои выразительные средства диалектизмами, ибо здесь была широкая возможность их мотивированного ввода — сказ. Некрасов широко использует этот прозаический прием («Путешествие гр. Гаранского», «Орина, мать солдатская», «Похороны») и это дает ему возможность мотивированно вводить диалектизмы и в лирическую поэзию, которая до той поры, подчиняясь велениям чисто-лирического рода, была крепко спаяна с классическим стилем и таким образом отгорожена от этого обновления. Только говорная поэзия, допускающая сказ, прошедшая через комический строй, была в состоянии внести эти средства в поэзию.

5

Некрасов стоял перед двумя крайностями: неорганизованного внесения диалектизмов и прозаизмов и бесплодного эпигонства классического стиля. В любопытном критическом фельетоне «Тонкий человек» [1] он касается обоих этих путей. Отвергнув привычный путь классического метафорического стиля (в применении к прозе, о

[1] «Современник», 1855, № 1, стр. 170 — 204.

которой идет речь в фельетоне, — стиль Гоголя), Некрасов отвергает и путь натуральной школы, приемы введения в поэзию необработанных, сырых, лексических материалов. Он осуждает сценку, записанную с натуры, с обильным введением слов купеческого и простонародного арго. «Память легче удерживает слышанное или читанное и ум безотчетно дает простор чертам, которые ему указаны, истолкованы, — вот отчего и думаю, списывая происходящее, мы невольно подражаем тому, что уже происходило и было списано».

Некрасов отдал дань обеим крайностям. Первая отразилась в его «Огороднике», «В дороге», отчасти «Коробейниках», вторая — в части любовной лирики Некрасова. Некрасов отверг оба эти пути, художественно введя в классические формы баллады и поэмы роман и новеллу, со сказом, прозаизмами и диалектизмами, а в формы «натурального» фельетона и водевиля — патетическую лирическую тему. Смещением форм создана новая форма колоссального значения, далеко еще не реализованная и в наши дни.

6

Но как возможно художественное введение элементов прозы в поэзию? Благодаря какому закону может оно осуществиться?

Поэтическое произведение отличается от прозаического вовсе не имманентным звучанием, не ритмом, как данностью, не музыкою, непременно осуществленною; слишком часты примеры прозы более певучей, нежели иные стихи (у нас Гоголь, Белый, в Германии — Гейне, Ницше) и стихов, низведенных до минимума напевности. Все стиховые элементы *не даны*, а *заданы*: задан ритм, как стремящаяся к обнаружению ритмовая энергия, заданы мелодические и инструментальные чле-

нения и связи, и вот почему рассекаются на строки даже те стихи, где это рассечение и без того совершенно явственно по ритмико-синтаксической тенденции рядов, — важен заданный к л ю ч. Стихи от прозы отличаются не столько имманентными признаками, данностью, сколько заданным рядом, ключом. Это создает глубокую разницу между обоими видами; значение слов модифицируется в поэзии звучанием, в прозе же звучание слов модифицируется их значением. Одни и те же слова в прозе значат одно, в поэзии другое. Пушкинская строка:

(Унылая пора), *оч*ей *оч*арованье

в ключе прозы не вызовет того сложного слитного значения обоих слов, которое оно вызывает в ключе поэзии. Поэтому для поэзии безопасно внесение прозаизмов, — значение их модифицируется звучанием. Это не те прозаизмы, которые мы видим в прозе: в стихе они ожили другой жизнью, организуясь по другому признаку. Поэтому, в тех случаях, когда семантика определенных поэтических формул стала штампом, исчерпана и уже не может входить как значущий элемент в организацию стиха, внесение прозаизмов обогащает стих, если при э т о м н е н а р у ш а е т с я з а д а н н о с т ь к л ю ч а. Внося прозу в поэзию, Некрасов обогащал ее.

1921 г.

P. S. Знаток и исследователь Некрасова, К. И. Чуковский возражал на мою статью в статье «Проза ли?» (К. Чуковский, «Некрасов», изд. Кубуч, 1926 г., стр. 134 — 179). Для постановки вопроса, служащего заглавием его статьи, моя статья оснований не дает. Меня интересовал главным образом вопрос о том сложном соотношении стиха с прозою, которое было в некрасовское время и которое, в частности, в поэзии Некрасова сказалось «прозаизацией» поэтических жанров (стиховой исторический роман, сти-

ховые физиологические очерки, стиховой фельетон). Пути к этой особой организации поэтических жанров (через пародию и связанное с нею введение в стих прозаических тем и лексики) я и хотел выяснить в своей давнишней статье. «Прозаизм» и «прозаичность» для меня отнюдь не оценочное, и не укоризненное понятие. У стиха с прозой есть соотнесенность. Бывают эпохи, когда высшим пунктом этой соотнесенности бывает стиховая речь, лексически и синтактически совершенно подобная прозе. В этом смысле лермонтовское «Завещание», например, я считаю эволюционно очень значительным, не «несмотря» на такие стихи, а как раз «благодаря» таким стихам:

Соседка есть у них одна. . .
Как вспомнишь, как давно
Расстались!. . Обо мне она
Не вспомнит. . . все равно. . . и т. д.

Стоит написать эти стихи в строку, чтобы ясно увидеть их «близость» к прозе (и, разумеется, это вовсе не близость, а может быть более далекое «расстояние», чем между стихом метрически и интонационно гладким и прозою). Вопрос о «песенности» у Некрасова, в данном случае — вопрос особый, не противоречащий нисколько этому пониманию прозаизации. Но вопрос этот требует более точной и расчлененной постановки. Прежде всего это касается самого понятия «песенности» по отношению к стиху: имеем ли мы дело с имитацией жанру народной песни или с вводом одного какого-либо элемента (и какого) народной песни? Или «песенность» — синоним «напевности» и «мелодичности» стиха, на что как будто указывают некоторые места статьи К. И. Чуковского?

Но «песенность» не является «напевностью». Песня, взятая в ее словесном плане, есть то же «либретто». И подобно тому как либретто оперы пугает своей «нестиховностью», то же бывает и с песней. И, например, функция

«песен» Лермонтова как раз в «прозаичности», в «нестиховности» песенного либретто.

Ср.

Горе тебе, город Казань,
Едет толпа удальцов
Сбирать невольную дань
С твоих беззаботных купцов. . .
. .. Горе тебе, русская земля.
Атаман между ними сидит. . .
. . . И краса молодая
Как саван бледна,
Перед ним стоит на коленах
И молвит она. . .

Или:

Воет ветер,
Светит месяц,
Девушка плачет —
Милый в чужбину скачет. . .
и т. д.

К. И. Чуковский сам приводит любопытный пример появления вовсе не «напевного» приема в поэзии Некрасова, вызванного «песенным складом» (стр. 168). Обращение к народной песне характерно не для «мелодических» направлений в лирике. Например, не случайно и Мерзляков и Дельвиг культивируют «песню» на ряду с античными метрами и строфами. И то и другое имеет у них функцию обхода метрического стиха с его устоявшейся интонацией.

Поэтому вопрос о «песенности» не исключает вопроса о так называемой «прозаизации».[1] Генезис этой «прозаизации» описан К. И. Чуковским в XI главе его статьи. Там же приведены примеры ее.

1928.

[1] Не все приемы Некрасова, перечисленные К. И. Чуковским в его статье к разряду песенных, относятся именно к песне. Прием синтактической парности, например, равно как прием повторений характерен и для пословиц и даже для ораторской речи.

ДОСТОЕВСКИЙ и ГОГОЛЬ

(К теории пародии)

1

Когда говорят о «литературной традиции» или «преемственности», обычно представляют некоторую прямую линию, соединяющую младшего представителя известной литературной ветви со старшим. Между тем дело много сложнее. Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от известной точки, — борьба. А по отношению к представителям другой ветви, другой традиции, такой борьбы нет: их просто обходят, отрицая или преклоняясь, с ними борются одним фактом своего существования. Такова была именно молчаливая борьба почти всей русской литературы XIX века с Пушкиным, обход его, при явном преклонении перед ним. Идя от «старшей», державинской «линии», Тютчев ничем не вспомнил о своем предке, охотно и официально прославляя Пушкина. Так преклонялся перед Пушкиным и Достоевский. Он даже не прочь назвать Пушкина своим родоначальником; явно не считаясь с фактами, уже указанными к тому времени критикой, он утверждает, что «плеяда 60-х годов» вышла именно из Пушкина.[1]

Между тем, современники охотно усмотрели в нем прямого преемника Гоголя. Некрасов говорит Белин-

---

[1] Дневник Писателя, за 1877 г. «Анна Каренина, как факт особого значения».

скому о «новом Гоголе», Белинский называет Гоголя «отцом Достоевского», даже до сидящего в Калуге Ив. Аксакова донеслась весть о «новом Гоголе». Требовалась смена, а смену мыслили как прямую, «линейную» преемственность.

Лишь отдельные голоса говорили о борьбе. (Плетнев: «гоняется за Гоголем»; «хотел уничтожить Гоголя» «Записки сумасшедшего», «Двойником».)

И только в 80-х годах, Страхов решился заговорить о том, что Достоевский с самого начала его деятельности давал «поправку Гоголя». Открыто о борьбе Достоевского с Гоголем заговорил уже Розанов; но всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов.

2

Достоевский явно отправляется от Гоголя; он это подчеркивает. В «Бедных людях» названа «Шинель», в «Господине Прохарчине» говорят о сюжете «Носа» («Ты, ты, ты, глуп! бормотал Семен Иванович: — нос отъедят, сам с хлебом съешь, не заметишь»). Гоголевская традиция отражается неравномерно в его первых произведениях. «Двойник» несравненно ближе к Гоголю, чем «Бедные люди», «Хозяйка», чем «Двойник». В особенности эта неравномерность видна на «Хозяйке», произведении, написанном уже после «Бедных людей», «Двойника», «Господина Прохарчина», «Романа в девяти письмах»; действующие лица «Хозяйки» близки к лицам «Страшной мести»; стиль с его гиперболами, параллелизмами (причем вторая часть параллели развита подробно и приобретает как бы самостоятельное значение, — черта, присущая Гоголю и несвойственная Достоевскому; ср. параллель — черные фраки на губернаторском балу и мухи на рафинаде с непомерно развитой второй частью параллели («Мертвые души») и

параллель: припадок Ордынова и гроза («Хозяйка», гл. I), с такой же самостоятельной второю частью); сложный синтаксис, с церковно-славянизмами (инверсированные местоимения); подчеркнутый ритм периодов, замыкающихся дактилическими клаузулами, — все обличает внезапно пробившееся ученичество.

Еще не определилось, что в Гоголе существенно для Достоевского; Достоевский как бы пробует различные приемы Гоголя, комбинируя их.

Отсюда общее сходство его первых вещей с произведениями Гоголя; «Двойник» близок не только к «Носу», «Неточка Незванова», не только к «Портрету», но одни эпизоды «Неточки Незвановой» восходят к «Портрету» [1], другие — к «Страшной мести»; [2] моторные образы «Двойника» близки к образам «Мертвых душ». [3]

Стиль Достоевского так явно повторяет, варьирует, комбинирует стиль Гоголя, что это сразу бросилось в глаза современникам (Белинский о «гоголевском обороте фразы», Григорович: «влияние Гоголя в постройке фраз»). Достоевский отражает сначала оба плана гоголевского стиля:

---

[1] Ср. гл. VII: «Мне вдруг показалось, что глаза портрета со смущением отворачиваются от моего пронзительно-испытующего взгляда, что они силятся избегнуть его, что ложь и обман в этих глазах; мне показалось, что я угадала. . . и т. д. (Дост., изд. 1889 г., т. II, стр. 185.)

[2] Гл. VII (Петр Александрович у зеркала): «Мне показалось, что он как будто переделывает свое лицо. . . лицо его совсем изменилось. Улыбка исчезла, как по приказу... Взгляд мрачно спрятался под очки» и т. д. (Там же, стр. 190.) Ср. с превращением колдуна в «Страшной мести».

[3] Ср. жесты Голядкина-младшего (т. I, гл. VIII, стр. 197), с жестами Чичикова («Мертв. души», т. II, гл. II): «Голядкин лягнул своей коротенькой ножкой и шмыгнул. . .» и т. д.; Чичиков «поклонившись с ловкостью. . . и отпрыгнувши назад, с легкостью резинного мячика» и др.

С «Носом» ср.: «Вот бы штука была. . . вот бы штука была, если-б. . . вышло, например, что-нибудь не так, *прыщик* там какой-нибудь вскочил посторонний, или произошла бы другая какая-нибудь неприятность» — (Голядкин у зеркала).

высокий и комический. Ср. хотя бы повторение имени в «Двойнике»: «Господин Голядкин ясно видел, что настало время удара смелого. Господин Голядкин был в волнении. Господин Голядкин почувствовал какое-то вдохновение» и т. д. с началом «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и др. [1] Другая сторона гоголевского стиля — в «Хозяйке», в «Неточке Незвановой» («Моя душа не узнавала твоей, хотя и светло ей было возле своей прекрасной сестры» и далее.[2] Позднее Достоевский отметает высокий стиль Гоголя и пользуется почти везде низким, иногда лишая его комической мотивировки.

Но есть и еще свидетельство — письма Достоевского; к письмам своим Достоевский относился как к литературным произведениям. («Я ему такое письмо написал! Одним словом, образец полемики. Как я его отделал. Мои письма chef d'oeuvre летристики», письмо 1844 г.).

Эти письма переполнены гоголевскими словцами, именами, фразами: «Лентяй ты такой, Фетюк, просто Фетюк!»; «Письмо вздор, письма пишут аптекари»; Достоевский как бы играет в письмах гоголевским стилем: «Подал я в отставку оттого, что подал» (1844), «Лень провинциальная губит тебя в цвете лет, любезнейший, а больше ничего... Всюду почтение неимоверное, любопытство насчет меня страшное. Я познакомился с бездной народу, самого порядочного» (1845), «Шинель имеет свои достоинства и свои неудобства. Достоинство то, что необыкновенно полна, точно двойная, и цвет хорош, самый форменный, серый». (1846).

Здесь стилизация; здесь нет следования за стилем, а скорее игра им. И если вспомнить, как охотно подчерки-

---

[1] См. И. Мандельштам. «О характере гоголевского стиля», стр. 161.

[2] Дост., изд. 1889 г., т. II, стр. 178.

вает Достоевский Гоголя («Бедные люди», «Господин Прохарчин»), как слишком явно идет от него, не скрываясь, станет ясно, что следует говорить скорее о стилизации, нежели о «подражании», «влиянии» и т. д.

Еще одна черта: постоянно употребляя в письмах и статьях имена Хлестакова, Чичикова, Поприщина, Достоевский сохраняет и в своих произведениях гоголевские имена: героиня «Хозяйки», как и «Страшной мести» — Катерина, лакей голядкина, как и лакей Чичикова — Петрушка. «Пселдонимов, Млекопитаев» («Скверный анекдот»), «Видоплясов» («Село Степанчиково») — обычный Гоголевский прием, введенный для игры с ним. Достоевский навсегда сохраняет гоголевские фамилии (ср. хотя бы «Фердыщенко», напоминающее гоголевское «Крутотрыщенко»). Даже имя матери Раскольникова П у л ь х е р и я Александровна воспринимается на фоне П у л ь х е р и и Ивановны Гоголя, как имя стилизованное.

Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности, или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия. При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от стилизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией.

А между тем, была с самого начала черта у Гоголя, которая вызвала на борьбу Достоевского, тем более, что черта эта была для него крайне важна; это — «характеры», «типы» Гоголя. Страхов вспоминает (воспоминание относится к концу 50-х годов): «Помню, как Федор

Михайлович делал очень тонкое замечание о выдержанности различных характеров у Гоголя, о жизненности всех его фигур, Хлестакова, Подколесина, Кочкарева и проч.»[1]. Сам Достоевский в 1858 г. так осуждает «Тысячу душ» Писемского: «Есть ли хоть один новый характер, созданный, никогда не являвшийся? Все это уже было и явилось давно у наших писателей-новаторов, особенно у Гоголя».[2] В 1871 г. он радуется типам в романе Лескова.

«Нигилисты искажены до бездельничества, но за то — отдельные типы. Какова' Ванскок! Ничего и никогда у Гоголя не было типичнее и вернее».[3] В том же году о Белинском: «он до безобразия поверхностно и с пренебрежением относился к типам Гоголя[4] и только рад был до восторга, что Гоголь обличил».[5] Вот эти «типы» Гоголя и являются одним из важных пунктов борьбы Достоевского с Гоголем.

3

Гоголь необычайно видел вещи; отдельных примеров много; описание Миргорода, Рима, жилье Плюшкина с знаменитой кучей, поющие двери «Старосветских помещиков», шарманка Ноздрева. Последний пример указывает и на другую особенность в живописании вещей: Гоголь улавливает комизм вещи. «Старосветские помещики», начинаясь с параллели: ветхие домики — ветхие обитатели — представляют во все течение рассказа дальнейшее развитие параллели. «Невский проспект» основан на эфекте полного отождествления костюмов и их частей с

---

[1] Биография, письма и заметки Ф. М. Достоевского, СПБ, 1883 г., стр. 176.
[2] Там же, стр. 114.
[3] Там же, стр. 244.
[4] Курсив всюду мой.
[5] Там же, стр. 313.

частями тела гуляющих: «Один показывает щегольской сюртук с лучшим бортом, другой — греческий прекрасный нос, ... четвертая (несет) пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку»... и т. д. Здесь комизм достигнут перечислением подряд, с одинаковой интонацией, предметов, не вяжущихся друг с другом. Тот же прием в сравнении шинели «с приятной подругой жизни»: «и подруга эта была не кто другая, как та же шинель, на толстой вате, на крепкой подкладке, без износу». И здесь комизм в невязке двух образов, живого и вещного. Прием вещной метафоры каноничен для комического описания, ср. Гейне: «вселенную выкрасили заново... старые господа советники надели новые лица» и проч.; ср. также Марлинского «Фрегат Надежда», где морской офицер пишет о любви, применяя к ней морские термины, — разновидность приема. Здесь подчеркнуто именно несовершенство связи, невязка двух образов.

Отсюда важность вещи для комического описания.

Поэтому мертвую природу Гоголь возводит в своеобразный принцип литературной теории: «Он говорил, что для успеха повести и вообще рассказа достаточно, если автор опишет знакомую ему комнату и знакомую улицу. «У кого есть способность передать живописно свою квартиру, тот может быть и весьма замечательным автором впоследствии», говорил он» (Анненков). Здесь вещь приобретает значение темы.

Основной прием Гоголя в живописании людей — прием маски.

Маской может служить, прежде всего, одежда, костюм (важное значение одежды у Гоголя при описании наружности), маской может служить и подчеркнутая наружность.

Пример геометрической маски:

«Лицо, в котором нельзя было заметить ни одного угла, но вместе с сим оно не означалось легкими, округленными

чертами. Лоб не опускался прямо к носу, но был совершенно покат, как ледяная гора для катанья. Нос был продолжением его — велик и туп. Губа только верхняя выдвинулась далее. Подбородка совсем не было. От носа шла диагональная линия до самой шеи. Это был треугольник, вершина которого находилась в носе». («Фонарь умирал».)

Чаще, однако, дается маска «заплывшая плотью»; такие интимные прозвища, как «мордаш, каплунчик» (Чичиков к себе), их подчеркивают. Далее, реализуются и превращаются в словесную маску простые языковые метафоры; градация приема: 1) курящий винокур — труба с винокурни, пароход, пушка («Майская ночь»),[1] 2) «руки» в «Страшной мести», чудовища в первой редакции «Вия» (маски—части), 3) «Нос», где метафора реализовалась в маску (здесь эфект сломанной маски), 4) Коробочка, где вещная метафора стала словесной маской,[2] 5) «Акакий Акакиевич», где словесная маска потеряла уже связь с семантикой, закрепилась на звуке, стала звуковой, фонетической.

Вещная маска может сломаться, — это общий контур сюжета («Нос»). Словесная маска может раздвоиться: Бобчинский и Добчинский, Фома Большой и Фома Меньшой, дядя Митяй и дядя Миняй; сюда же парные имена и имена с инверсиями: 1) Иван Иванович и Иван Никифорович; Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна (парные), 2) Кифа Мокиевич и Мокий Кифович (с инверсией). В этом смысле решающую роль играют звуковые повторы, сначала чисто артикуляционную (о

---

[1] Ср. далее: «Низенькое строение винокура расшаталось снова от громкого смеха».

[2] «Земляника», «Яичница» — более сложное развитие приема: закрепление не совпадающей по роду словесной маски, что дает гораздо более комический эфект. В фамилиях этих важна их формальная сторона.

чем см. Б. М. Эйхенбаум. «Как сделана «Шинель». Поэтика. 1919 г.), а потом и композиционную: *1) пульпультик, монмуня (коляска), 2) Люлюков, Бубуницын, Тентетников, Чичиков, 3) Иван Иванович, Пифагор Пифагорович (Чертокуцкой), 4) Петр Петрович Петух,* 5) $\frac{\textit{Иван}\ \text{Иванович}}{\textit{Иван}\ \text{Никифорович}}$, $\frac{\textit{дядя Митяй}}{\textit{дядя Миняй}}$, $\frac{\textit{Кифа Мокиевич}}{\textit{Мокий Кифович}}$.

Маска одинаково вещна и призрачна; Акакий Акакиевич легко и естественно сменяется приведением; маска казака в красном жупане сменяется маской колдуна. Призрачно прежде всего движение масок, но оно то и создает впечатление действия.

Гиперболизм, свойственный образам Гоголя вообще, свойствен и его моторным орбазам. Подобно тому как на улице он не мог видеть быстрого движения, потому что тотчас воображал раздавленных пешеходов, он создал рассказ об отрезанном носе. Движущаяся вещь демонична, поднимающийся мертвец, галушки, сами летящие в рот Пацюку, обратный бег коня в «Страшной мести», Тройка— Русь. Гоголю достаточно знать словесную маску, чтобы тотчас же определить ее движения. Кн. Д. А. Оболенский рассказывает, как Гоголь создал маску и ее движения по словесному знаку: «На станции я нашел штрафную книгу и прочел в ней довольно смешную жалобу какого-то господина. Выслушав ее, Гоголь спросил меня. «А как вы думаете, кто этот господин? Каких свойств и характера человек? — Право не знаю, — отвечал я. —«А вот я вам расскажу». — И тут же начал самым смешным и оригинальным образом описывать мне *сперва наружность* этого господина, *потом рассказал мне всю его служебную карьеру*, представляя даже *в лицах* некоторые эпизоды его жизни. Помню, что я хохотал, как сумасшедший, а он все это *выделывал* совершенно серьезно». Жалоба была, конечно, подписана;

фамилию, как словесную маску, Гоголь преобразил сначала в маску вещную (наружность), а затем последовательно создал ее движения («выделывая») и сюжетную схему («служебную карьеру» и «эпизоды»). Таким образом, и жесты и сюжет предопределяются самими масками. [1] «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» целиком вытекла из сходства и несходства имен. Имя Ивана Ивановича в начале I главы упоминается 14 раз; имя Ивана Никифоровича почти столько же; вместе, рядом, при сопоставлениях они упоминаются до 16 раз. Проекция несходства словесных масок в вещные дает полную противоположность обеих: «Иван Иванович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича — на редьку хвостом вверх»

---

[1] Это как нельзя более согласуется с тем, что сюжеты Гоголя традиционны или анекдотичны (Б. Эйхенбаум). Даже поражающий в первый момент сюжет «Носа» не был таким во время его появления, когда «носология» была распространенным сюжетным явлением: ср. Стерн, «Тристрам Шенди»; Марлинский, «Мулла-Нур»; забавные статьи о ринопластике (об органически восстановленном носе) (в «Сыне Отечества» за 1820 г., часть 64, № 35, стр. 95 — 96 и за 1822 г , часть 75, № 3, стр. 133 — 137). Ощутим и нов был в «Носе», повидимому, не самый сюжет, а немотивированное смещение двух масок: 1) «отрезанный и запеченный нос» — ср. сказанное о гиперболизме моторных образов у Гоголя, см. его же «Невский проспект», где Гофман хочет отрезать нос Шиллеру, 2) «отделившийся», самостоятельный «Нос» — реализованная метафора; эта метафора попадается у Гоголя (в письмах) в разных степенях реализации: «Нос мой слышит даже хвостик широко» (Кулиш, V, стр. 407) «Верите ли, что часто приходит неистовое желание превратиться в один нос, чтобы не было ничего больше — ни глаз, ни рук, ни ног, кроме одного только большущего носа, у которого бы ноздри были в добрые ведра, чтобы можно было втянуть в себя как можно побольше благовония весны». (Там же, стр. 319.) На этом немотивированном смещении масок Гоголь играет, к концу повести обнажая прием: «Нет, этого я никак не понимаю, решительно не понимаю!» В этом смещении, а не в сюжете самом по себе, и была, главным образом, комическая ощутимость произведения.

и т. д. Проекция сходства имен в сходстве масок: «Как Иван Иванович, так и Иван Никифорович очень не любят блох... Впрочем, несмотря на некоторые несходства, как Иван Иванович, так и Иван Никифорович прекрасные люди». Проекция несходства словесных масок в сюжет дает ссору Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем; проекция сходства их — равенство их на фоне «скучной жизни».

Подобным же образом несходство имен дяди Митяя и дяди Миняя, проецируясь в вещную маску, дает высокий и низкий рост, худобу и толщину. «Характеры», «типы» Гоголя — и суть маски, резко определенные, не испытывающие никаких «переломов» или «развитий». Один и тот же мотив проходит через все движения и действия героя,— творчество Гоголя лейтмотивно. Маски могут быть и недвижными, «заплывшими»— Плюшкин, Манилов, Собакевич; могут обнаруживаться и в жестах — Чичиков.

Маски могут быть либо комическими, либо трагическими, — у Гоголя два плана: высокий, трагический и низкий, комический. Они обычно идут рядом, последовательно сменяя друг друга. В одной из ранних статей Гоголя («Борис Годунов»), где он говорит о «двух враждующих природах человека», уже даны особенности обоих планов в речи Поллиора (высокий план) и в разговорах «веселого кубика», с «кофейной шинелью» (низкий). Различию масок соответствует различие стилей (высокий — амплификация, тавтология, исоколон, неологизмы, архаизмы и т. д.; низкий — иррациональность, варваризмы, диалектические черты и т. д.). Оба плана прежде всего различны по лексике, восходят к разным языковым стихиям: высокий — к церковно-славянской, низкий — к диалектической. [1] Литературные

[1] Диалектические черты в языке Гоголя вовсе не ограничиваются одними малорусскими и южно-русскими особенностями;

роды, к которым преимущественно прикреплены оба плана, восходят к разным традициям: традиция гоголевских комедий и традиция его писем, восходящих к проповедям XVIII века.

Но главный прием Гоголя, система вещных метафор, маски, имеет одинаковое применение в обоих его планах. Обращаясь к морально-религиозным темам, Гоголь вносит в них целиком систему своих образов, расширяя иногда метафоры до пределов аллегорий. Это доказывает его книга «Избранные места из переписки с друзьями» (1847). Ср. повторение таких выражений, как: «загромоздили души хламом», «захламостили (их) чужеземным навозом», «душевное имущество» (полученное от «Небесного хозяина» и на которое надлежит дать проценты, или раздать), или: «Карамзин имел благоустроенную душу»; «Европа через десять лет придет в Россию не за покупкой пеньки и сала, а за покупкой мудрости», «устроить дороги, мосты и всякие сообщения есть дело истинно нужное; но уладить многие внутренние дороги . . . есть дело нужнейшее»; бог — «небесный государь».

в его записной книжке попадаются слова Симбирской губернии, которые он записывал от Языковых; «Слова по Владимирской губернии», «Слова Волжеходца»; на ряду с этим много технических слов (рыбная ловля, охота, хлебопашество и т. д.); виден интерес к семейному арго: записано слово «Пикоть», семейное прозвище Прасковьи Михайловны Языковой; попадаются иностранные слова с пародической, смещенной семантикой, ложные народные этимологии (мошинальный человек-мошенник, пролетарий от пролетать), предвосхищающие язык Лескова. В «Мертвых Душах» попадаются сев.-великорусские слова (шанишки, размычет и др.). Заметим, что Гоголь *записывает* слова (в записную книжку) очень точно, но в семантике нередко ошибается (так, он смешивает «подвалка» и «подволока» — слова с разными значениями и т. д.); повидимому, семантикой он интересуется меньше, нежели фонетикой.

Внесение диалектических черт (в «Мертвых Душах» слабо мотивированное) было сознательным художественным приемом Гоголя, развитым последующею литературой. Подбор диалектизмов и технических терминов (ср. в особенности названия собак: муругие, чистопсовые, густопсовые и т. д.) обнаруживает артикуляционный принцип.

Таким образом, в область морали Гоголь внес все те же, только варьированные лексически, образы.

Но задачи применения приема были различны: тогда как суть вещных метафор в комическом плане заключается в ощутимости невязки между двумя образами, здесь их назначение именно давать ощущение связи образов. Это, повидимому, имел в виду Гоголь, когда писал: «как низвести все мира безделье, во всех родах, до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до преобразования безделья мира? Для (этого) включить все сходство и внести постепенный ход». Между тем сила вещных метафор как раз в невязке, в несходстве соединяемого, поэтому то, что было законным приемом в области художественной, ощутилось как незаконное в морально-религиозной и политической области.

Быть может этим отчасти и объясняется впечатление, произведенное «Перепиской с друзьями», даже на друзей, согласных с Гоголем; Гоголь же сам считал главною причиною неуспеха книги «способ выражения». Но современники склонны были объяснять неуспех именно тем, что Гоголь изменил свои приемы.

Действительно, совпадение между приемами полное.

Поставив на этот раз целью «узнать душу», Гоголь действует по законам своего творчества. Вот его просьба присылать отзывы на его «Переписку»: «Что вам стоит понемногу, в виде журнала, записывать всякий день, хотя, положим, в таких словах: «Сегодня я услышал вот какое мнение; говорил его вот какой человек... жизни его не знаю, но думаю, что он вот что; с вида же он казист и приличен (или неприличен); держит руку вот как; сморкается вот как, словом, не пропуская ничего того, что видит глаз от вещей крупных до мелочей» (письмо к Россету). Т. е. здесь то же, что и в сцене на станции, но ход

несколько иной; по движениям и наружности Гоголь хочет заключить характер.

Подобным же образом преображение жизни должно было также совершиться по законам его творчества (смена масок). «Все преобразит поэзия Языкова, «Одиссея» в переводе Жуковского; но можно даже проще изменить русского человека: назвать бабой, хомяком, сказать, что вот-де, говорит немец, что русский человек не годен, — как из него вмиг сделается другой человек». Есть и обрывки сюжетных построений. Можно самым простым, хозяйственным образом произвести моральную революцию, — надо просто проездиться по России: «вы можете во время вашей поездки их (людей) познакомить между собою и произвести взаимный благодетельный размен, как расторопный купец, забравши сведения в одном городе, продать их с барышом в другом, всех обогатить и в то же время разбогатеть самому больше всех». «Купля сведений» слегка напоминает «покупку мертвых душ». Чичиков должен возродиться, а реформа производится чичиковским способом.

Подобно тому, как маска казака в красном жупане превращается в маску колдуна («Страшная Месть»), должен был преобразиться даже Плюшкин, чудесно и просто.

4

В вопросе о характерах и сталкивается с Гоголем Достоевский.

Достоевский начинает с эпистолярной и мемуарной формы; обе, особенно первая, мало приспособлены к развертыванию сложного сюжета; но сначала преобладающею задачею его (как я отчасти указал уже) было создание и развертывание характеров и только постепенно эта задача усложнилась (соединение сложного сюжета со сложными характерами). Уже в «Бедных людях» устами Макара

сделан выпад именно против этой стороны «Шинели»: «Это просто неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник»; здесь говорит Макар («Я своей рожи не показывал» — Достоевский), и введение литературы в обход действующих лиц счастливый и испытанный прием Достоевского. Но, сбрасывая маску действующего лица, очень определенно говорит о том же сам Достоевский, в начале 4-й части «Идиота». Дав анализ типов Подколесина и Жоржа Дандена, Достоевский высказывается против типов в искусстве: «Наполнять романы одними типами или даже просто, для интереса, людьми странными и небывалыми было бы неправдоподобно, да пожалуй и неинтересно. По-нашему, писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ординарностями»; здесь же указывается на оттенки «некоторых ординарных лиц»: «ординарность, которая ни за что не хочет остаться тем, что она есть, и во что бы то ни стало хочет стать оригинальною и самостоятельною». Оттенки эти создаются контрастами; характеры Достоевского контрастны прежде всего. Контрасты обнаруживаются в речах действующих лиц; в этих речах конец обязательно контрастен своему началу, контрастен не только по неожиданному переходу к другой теме (своеобразное применение в разговорах у Достоевского «разрушения иллюзии»), но и в интонационном отношении: речи героев, начинаясь спокойно, кончаются исступленно, и наоборот. Достоевский сам любил контрасты в разговорах, он кончал серьезный разговор анекдотом (А. Н. Майков), мало того, он строил свое чтение на контрасте интонаций:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон. . .

с тихим пафосом, медленно начал он глухим низким голосом; но когда дошел до стиха:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется, —

голос его полился уже напряженно, грудными высокими звуками, и он все время плавно поводил рукою по воздуху, точно рисуя и мне и себе эти волны поэзии».[1] То же говорит о его чтении и Страхов: «Правая рука, судорожно вытянута вниз, очевидно удерживалась от напрашивающегося жеста; голос был усилеваем до крика». Эта особенная роль контрастных интонаций и позволяла, должно быть, Достоевскому диктовать свои романы.

Показательна поэтому эпистолярная форма, избранная Достоевским сначала: не только каждое письмо должно вызываться предыдущим по контрасту, но по самой своей природе оно естественно заключает в себе контрастную смену вопросительной, восклицательной, пробудительной интонаций. Эти свойства эпистолярной формы Достоевский впоследствии перенес в контрастный распорядок глав и диалогов своих романов. И эпистолярная и мемуарная формы были традиционны для слабо сюжетных построений; чистый вид эпистолярной формы у Достоевского дан в «Бедных людях», чистый вид мемуарной — в «Записках из Мертвого Дома»; попытку соединить эпистолярную форму с более развитым сюжетом представляет «Роман в девяти письмах»; такую же попытку по отношению к мемуарной — «Униженные и оскорбленные».

В «Преступлении и наказании» контраст между сюжетом и характерами уже художественно организован: в рамки уголовного сюжета подставлены контрастирующие с ним характеры: убийца, проститутка, следователь в сюжетной схеме подменены революционером, святой,

[1] «Год работы с знаменитым писателем», В. В. Т — вой, «Истор. Вестн.» 1904, № 2.

мудрецом. В «Идиоте» сюжет развертывается контрастно, совпадая с контрастным обнаружением характеров; высшая точка сюжетного напряжения есть вместе и высшее обнаружение характеров.

Но любопытно, что, явно отмежовываясь от «типов» Гоголя, Достоевский пользуется его словесными и вещными масками; отдельные примеры я приводил; вот еще некоторые: имена с инверсией — Петр Иваныч и Иван Петрович. («Роман в девяти письмах»); даже в «Идиоте» прием звуковых повторов: Александра, Аделаида, Аглая.

Наружности Свидригайлова, Ставрогина, Ламберта — подчеркнутые маски. Быть может здесь еще один контраст: словесная м а с к а, покрывающая контрастный х а р а к т е р[1]. Таким образом органический у Гоголя прием, введенный Достоевским, приобретает новую значимость, — по контрасту. Точно также, дальнейшее исследование должно выяснить, как пользуется Достоевский синтаксически-интонационными фигурами Гоголя; быть может, обнаружится, что равные «обороты фраз» расположены у Достоевского в порядке бо̀льшей контрастности, нежели у Гоголя. Достоевский пользуется приемами Гоголя, но сами по себе они для него не обязательны. Это объясняет нам пародирование Гоголя у Достоевского: стилизация,

---

[1] Самое знакомство читателя с сестрами Епанчиными, например, совершается тоже как бы по контрасту; кроме комического повтора (А) в именах, начальное упоминание о них вообще подготовляет комическое впечатление, впоследствии совершенно разрушаемое: «В с е т р и д е в и ц ы Епачинины были барышни здоровые, цветущие, рослые, с удивительными плечами, с мощной грудью, с с и л ь н ы м и, п о ч т и к а к у м у ж ч и н р у к а м и, и, конечно, вследствие своей силы и здоровья, л ю б и л и и н о г д а х о р о ш о п о к у ш а т ь. . . Кроме чаю, кофею, сыру, меда, масла, особых аладий, излюбленных самою генеральшей, котлет и пр., подавался даже крепкий, горячий бульон» и т. д. Здесь полное совпадение словесных масок и выражения «все три девицы»; таким образом, у словесной маски есть свое окружение, нужное для дальнейшего контраста.

проведенная с определенными заданиями, обращается в пародию, когда этих заданий нет.

5

Достоевский настойчиво вводит литературу в свои произведения; редко действующие лица не говорят о литературе. Здесь, конечно, очень удобный пародический прием: достаточно определенному действующему лицу высказать литературное мнение, чтобы оно приняло окраску его мнения; если лицо комическое, то и мнение будет комическим.

В «Неточке Незвановой» пародирована пьеса Тимофеева «Джакобо Санназар»; ее читает неудачник-немец, Карл Федорович, который после чтения пьесы пляшет (он неудачный танцовщик):

«В этой драме толковалось о несчастиях одного великого художника, какого-то Дженаро или Джакобо, который на одной странице кричал: «я не признан!», а на другой: «я признан!», или: «я бесталантен!», и потом, через несколько строк: «я с талантом!». Все оканчивалось очень плачевно». В «Униженных и Оскорбленных» старик Ихменев критикует «Бедных людей» (пародируя отзыв «Северной Пчелы»), много говорит о Белинском, в «Бесах» пародированы: стихи Огарева, «Довольно» Тургенева, письма Грановского, в полемике — стиль Сенковского, в воспоминаниях генерала Иволгина — военные мемуары. Но уже в «Бедных людях» пародирован Гоголь; в числе нескольких пародий, играющих роль эпизодов, здесь есть и пародия на «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Знаете ли вы Ивана Прокофьевичча Желтопуза? Ну, вот тот самый, что укусил за ногу Прокофия Ивановича. Иван Прокофьевич человек крутого характера, но зато редких добродетелей; напротив того, Прокофий Иванович чрезвычайно любит редьку

с медом. Вот когда еще была с ним знакома Пелагея Антоновна... А вы знаете Пелагею Антоновну? Ну, вот та самая, которая всегда юбку надевает наизнанку».

Ср. «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: 1) Антон Прокофьевич Голопуз, 2) «Вы знаете Агафью Федосеевну? Та самая, что откусила ухо у заседателя», 3) «Иван Иванович несколько боязливого характера; у Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках»... 4) «Он сшил ее тогда еще, когда Агафья Федосеевна не ездила в Киев. Вы знаете Агафью Федосеевну?»

Пародия настолько явна, что достаточно простого сопоставления для ее установки; соблюдены все мелкие детали: парные имена Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича заменены именами с инверсией, применен прием логического синтаксиса при бессмыслице; пародированы фамилии.

Суть пародии — в механизации определенного приема, эта механизация ощутима, конечно, только в том случае, если известен прием, который механизуется; таким образом пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизованный старый прием.

Механизация словесного приема может быть проведена через повторение его, не совпадающее с композиционным планом, через перестановку частей (обычная пародия, — чтение стихотворения снизу вверх), через каламбурное смещение значения (школьные пародии классических стихотворений, через прибавку двусмысленных рефренов; пародический рефрен в «Лягушках» Аристофана к стихам Еврипида: «Кувшинчик потерял», прием, особенно излюбленный анекдотом); наконец, через оторванность от подобных и соединение с противоречащими приемами.

В пародии Достоевского, приведенной выше, прием вовсе не подчеркнут; она ощущается как пародия только на фоне совершенно несовпадающего с ней стилистически текста.

Пародия не мотивирована эпистолярной формой, так как она является эпизодической вставкой; но этой формой мотивируется отзыв о стиле: «оно хоть и немного затейливо, и уж слишком игриво, но зато невинно, без малейшего вольнодумства и либеральных мыслей»; мотивирована принадлежностью Макару и пародия на современную критику: «А хорошая вещь литература, Варинька, очень хорошая; это я от них третьего дня узнал. Глубокая вещь! Сердце людей укрепляющая, поучающая, и разное там еще обо всем об этом в книжке у них написано. Очень хорошо написано! Литература — это картина, то-есть в некотором роде картина и зеркало; страсти, выраженье, критика такая тонкая, поучение к назидательности и документ».

Но уже в «Дядюшкином сне» пародия ничем не мотивирована: «Марья Александровна Москалева, конечно, первая дама в Мордасове, и в этом не может быть никакого сомнения. Она держит себя так, как будто ни в ком не нуждается, а, напротив, все в ней нуждаются... Такая потребность есть уже признак высокой политики... Она знает, например, про кой-кого из мордасовцев такие капитальные и скандалезные вещи, что, расскажи она их, при удобном случае, и докажи их так, как она их умеет доказывать, то в Мордасове будет лиссабонское землетрясение... Она, например, умеет убить, растерзать, уничтожить... А известно, что такая черта есть уже принадлежность самого высшего общества... Марью Александровну сравнивали даже, в некотором отношении, с Наполеоном. Разумеется, это делали в шутку ее враги, более для карикатуры, чем для истины... Помните ли,

какая гнусная история заварилась у нас, года полтора назад... Каково замято, затушено неловкое, скандалезное дело»...[1]

Так начинается «Дядюшкин сон» (я привел отрывки). Здесь все приемы гоголевские: одно и то же слово замыкает рядом стоящие предложения («нуждается» — «нуждаются»), гипербола, синонимы, расположенные в климаксе («убить, растерзать, уничтожить», «замято, затушено» ср. у Гоголя: «ободрил, освежил», «туманно и неясно» и др.), иностранные слова, как комический прием («капитальные и скандалезные вещи», ср. у Гоголя: «поведение его чересчур становилось скандалезно») и т. д.

Таким образом, ничто не мешает нам принять этот отрывок за стилизацию. Но под конец главы сам Достоевский обнажает пародийность, наполовину срывая пародийную маску (но только наполовину, потому, что самое обнажение производится все тем же пародийным стилем): «Все, что прочел теперь благосклонный читатель, было написано мною месяцев пять тому назад, единственно из умиления... Мне хотелось написать что-нибудь в роде похвального слова этой великолепной даме и изобразить все это в форме игривого письма к приятелю, по примеру писем, печатавшихся когда-то в старое, золотое, но, слава богу, невозвратное время, в «Северной Пчеле» и в прочих повременных изданиях».

Адрес дан ложный; хотя в «Северной Пчеле» и бывали «письма к приятелю», но они писались не гоголевским стилем. Эпитет «игривый», по отношению к стилю Гоголя, употреблен здесь, как и в пародии на «Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича».

Так легко и незаметно стилизация переходит в пародию; и кто поручится, что у Достоевского мало таких необна-

---

[1] Дост., изд. 1889 г., т. II, стр. 257 — 258.

руженных (потому что не открытых им самим) пародий? Не пародично ли и приведенное выше место о трех девицах Епанчиных?[1] Быть может эта тонкая ткань стилизации-пародии над трагическим, развитым сюжетом и составляет гротескное своеобразие Достоевского.

Пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; чем уже, определеннее, ограниченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность.

Если второй план расплывается до общего понятия «стиль», пародия делается одним из элементов диалектической смены школ, соприкасается со стилизацией, как это происходит в «Дядюшкином сне». А если второй план, пускай даже определенный, существует, но не вошел в литературное сознание, не подмечен, забыт? Тогда, естественно, пародия воспринимается в одном плане, исключительно со стороны ее организации, т. е. как всякое художественное произведение.

Целью этой статьи и является, между прочим, указание неподмеченного до сих пор второго плана для одного из романов Достоевского, указание на пародийность в его «Селе Степанчикове». Пародия в этом случае определенная, второй план ограничен одним произведением; она примыкает к простому типу пародий на «Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» и остальное может служить иллюстрационным материалом именно для этого типа.

---

[1] Ср. также начало «Записок из Мертвого Дома»: «Они (города) обыкновенно весьма достаточно снабжены исправниками, заседателями и всем остальным субалтерным чином. Вообще, в Сибири, несмотря на холод, служить чрезвычайно тепло», и т. д.

6

«Село Степанчиково» появилось в 1859 г. Достоевский долго работал над ним и высоко его ценил; в публике же роман прошел мало замеченным. В 1859 г. Достоевский писал о нем брату: «Этот роман, конечно, имеет величайшие недостатки и главное, может быть, растянутость; но в чем я уверен, как в аксиоме, это то, что он имеет в то же время и великие достоинства, и что это лучшее мое произведение. Я писал его два года (с перерывом в средине «Дядюшкина сна»).[1] Начало и середина обделаны, конец писан наскоро. Но тут положил я мою душу, мою плоть и кровь... В нем есть два огромных типических характера, создаваемых и записываемых пять лет, обделанных безукоризненно (по моему мнению), характеров вполне русских и плохо до сих пор указанных русской литературой».[2] Полное название романа (сам Достоевский в письмах называет его то «комическим романом», то повестью), «Село Степанчиково и его обитатели». Из записок неизвестного». Роман, как это видно и из заглавия, написан в форме мемуаров, главною задачею его (что видно из писем) было изображение двух новых характеров. Эти два характера — Фома Опискин и «дядя» Ростанев. Один из них, Опискин — характер пародийный, материалом для пародии послужила личность Гоголя; речи Фомы — пародируют гоголевскую «Переписку с друзьями».[3]

---

[1] Ср. сказанное выше о пародийности «Дядюшкиного сна».

[2] «Письма», стр. 121.

[3] Отношение Достоевского к Гоголю сложное; прежде всего к личности Гоголя. Когда в 1846 г. разнесся слух о смерти Гоголя, Достоевский сделал к длинному письму характерную приписку: «Желаю вам всем счастья, друзья мои. Гоголь умер во Флоренции, 2 месяца назад». В литературе — Гоголь для него, повидимому, нечто такое, что нужно преодолеть, дальше чего необходимо пойти. Ср. о «Двойнике»: «Тебе он понравится даже лучше

Здесь необходимо сделать одно замечание по поводу моего же примечания: враждебность Достоевского к «Переписке с друзьями» нимало не объясняет его же пародии на нее, также как и отношение к Гоголю не разъяснит нам пародию на его характер. Случайно эти оба момента совпали, но они могли и не совпасть; материал для пародии может быть любой, здесь необязательны психологические

«Мертвых душ» (письмо брату); о «Романе в девяти письмах»: «Он будет лучше гоголевской «Тяжбы» (ему же). Позднейшие, известные суждения Достоевского о Гоголе значительно отличаются от традиционного взгляда критики. (Ср. «Смеющаяся маска Гоголя», «Демон смеха», полемика в «Бесах» против самоопределения Гоголя: «Зримый смех сквозь незримые слезы» и т. д.) и заставляют в нем видеть предтечу в этом отношении новейших критиков: Розанова, Брюсова и др. Отношение Достоевского к «Переписке с друзьями» известно; уж при первых слухах о ней, он пишет брату: «Я тебе ничего не говорю о Гоголе, но вот тебе факт. В «Современнике», в следующем месяце будет напечатана статья Гоголя — его духовное завещание, в которой он отрекается от всех своих сочинений и признает их бесполезными и даже более. . . и т. д.». Чтение и отдача для списывания письма Белинского к Гоголю, как известно, главным образом, ставилось в вину Достоевскому на процессе Петрашевцев. Позднее, порвав с кружком Белинского, Достоевский, повидимому, руководится живою памятью о нем по отношению к «Переписке». Почти все места из Гоголя, приводимые нами ниже для сличения, приводятся у Белинского, в его рецензии на «Переписку». Это отношение к «Переписке», повидимому, у Достоевского не меняется. В 1876 г. он пишет: «Гоголь в своей «Переписке» слаб, но характерен». («Дневник писателя»); в конце 1880 г.: «Заволакиваться в облака величия (тон Гоголя, например, в «Переписке с друзьями») есть неискренность, а неискренность даже самый неопытный читатель узнает чутьем. Это первое, что выдает (письмо Ив. Аксакову). Выйдя на свободу, Достоевский перечитывал Гоголя, как раз во время работ над «Селом Степанчиковым» и «Дядюшкиным сном». (Воспоминание бар. А. Е. Врангеля.) В 1857 г. вышло Кулишевское издание, с двумя томами писем Гоголя, вызвавшее, между прочим, пересмотр вопроса о «Переписке» (статья Чернышевского). Достоевский перед самою отдачею в печать романа много работал над ним, переделывал его и т. д. (См. его письмо к брату из Твери от 28 октября 1859 г.) Поэтому, как материалом, известным Достоевскому, я буду изредка пользоваться и письмами Гоголя в издании Кулиша. Впрочем, здесь не так важно текстуальное сличение, как сопоставление самых приемов, тогда как материал фраз может быть взят в пародии и другой (В. Шкловский). Это, конечно, не относится к тем случаям, когда пародируется самая лексика.

*

предпосылки. В ортодоксальной среде еврейства популярны пародии библии; Пушкин, чтя историю Карамзина, пародирует ее, однако, в «Летописи села Горюхина»; он же пародирует и стиль «Илиады» и свое собственное знаменитое двустишие: «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи», — «Крив был Гнедич поэт, предлагатель слепого Гомера»; многочисленные пародии «Энеиды» идут бок-о-бок с высокой оценкой ее. Дело в том, что самая сущность пародии, ее двойной план, определенный, ценный прием.[1] Вот почему, мы не удивимся, если узнаем, что рядом с враждебным к «Переписке с друзьями» отношением Достоевского, рядом с пародированием ее (что, впрочем, еще предстоит доказать), в «Маленьком герое» (произведении, написанном в крепости), Достоевский пользуется все той же «Перепиской», но не как материалом пародии, а как материалом стилизации.

Ср.: «Есть женщины, которые точно сестры милосердия в жизни. Перед ними можно ничего не скрывать, по крайней мере ничего, что есть больного и уязвленного в душе. Кто страждет, тот смело и с надеждой иди к ним и не бойся быть в тягость, затем, что редкий из нас знает, насколько может быть бесконечно-терпеливой любви, сострадания и всепрощения в ином женском сердце. Целые сокровища

---

[1] Есть люди, которые в наше время утверждают, что пародирование есть «высмеиванье», «нелюбовь» и даже «ненависть» к пародируемому. Если бы дело обстояло так, была бы совершенно непонятна веселость пародируемых, вызываемая пародиями на них. Так, например, А. П. Керн рассказывает об А. С. Пушкине: «Однажды в мрачном расположении духа он стоял в гостиной у камина, заложив назад руки. . . Подошел к нему Илличевский и сказал:

У печки, погружен в молчанье,
Поднявши фрак, он спину грел
И никого во всей компанье
Благословить он не хотел.

Это развеселило Пушкина и он сделался очень любезен» (Майков, «Пушкин», 1899 г., стр. 265.

симпатии, утешения, надежды хранятся в этих чистых сердцах, так часто тоже уязвленных, потому что сердце, которое много любит, много грустит, но где рана бережливо закрыта от любопытного взгляда, затем, что глубокое горе всего чаще молчит и таится. Их же не испугает ни глубина раны, ни гной ее, ни смрад ее: кто к ним подходит, тот уж их достоин; да оне, впрочем, как будто и родятся на подвиг» («Маленький герой»).

И по теме (ср. у Гоголя: «Женщина в свете») и по отдельным выражениям («сестры милосердия в жизни», «гной и смрад») и по синтаксическому строю («тот иди», «что есть больного и уязвленного»), по заметному налету церковно-славянизмов — это место могло бы встретиться и в «Переписке с друзьями». Что касается личности Гоголя, то Достоевский вообще охотно работал над историческим и современным материалом. В «Бесах» материалом для пародийных характеров послужили Грановский и Тургенев; в «Житии великого грешника» к сидящему в монастыре Чаадаеву должны были приезжать Белинский, Грановский, Пушкин. Тут же Достоевский оговаривается: «Ведь у меня же не Чаадаев, я только в роман беру тот тип». И мы не можем поручиться, не было бы пародийной окраски и в рисовке Пушкина. Ведь Достоевского очень занимает эмоциональная перетасовка его характеров; недаром об Ипполите (в «Идиоте») один из героев отзывается как о «Ноздреве в трагедии», а сам Достоевский с восторгом принимает характеристику героев «Бесов», сделанную Страховым: «Это тургеневские герои в старости». В романе нам встретятся анекдотические черты из жизни Гоголя; Достоевский вообще любил вводить такие черты (названия улиц, фамилии врачей: Ипполит советуется с Б—ным—Боткиным). Приведем два примера. В 1844 г. Достоевский писал брату: «В последнем письме К. ни с того ни с сего советовал мне не увлекаться Шекспи-

ром. Говорит, что Шекспир и мыльный пузырь — все равно. Мне хотелось, чтобы ты понял эту комическую черту, озлобление на Шекспира. Ну, к чему тут Шекспир?» Позднее, в «Дядюшкином сне» это озлобление на Шекспира введено как комическая черта в разговоры Марьи Александровны.

Но Достоевский переносил и трагические черты действительной жизни в произведения, иногда резко меняя их эмоциональную окраску на комическую. Я извиняюсь за тяжелый пример, но он слишком убедителен.

Андрей Михайлович Достоевский вспоминает о памятнике над могилою матери: «Избрание надписи на памятнике отец предоставил братьям. Они оба решили, чтобы было только обозначено имя, фамилия, день рождения и смерти. На заднюю же сторону памятника выбрали надпись из Карамзина: «Покойся, милый прах, до радостного утра». И эта прекрасная надпись была исполнена.»

В «Идиоте» генерал Иволгин рассказывает о Лебедеве, который уверяет, будто потерял левую ногу, и «ногу эту поднял и отнес домой, потом похоронил ее на Ваганьковском кладбище и говорит, что поставил над нею памятник, с надписью, с одной стороны: «Здесь погребена нога коллежского секретаря Лебедева», а с другой: «покойся, милый прах, до радостного утра...»

Характер Гоголя пародирован тем, что взят Гоголь времен «Переписки» и вдвинут в характер неудачника-литератора, «приживальщика». [1]

Фома, прежде всего, литератор, проповедник, нравственный учитель, — на этом основано его влияние. «Дядя в ученость и гениальность Фомы верил безза-

---

[1] Интересно, что и другой пародийный характер — Степан Трофимович — тоже приживальщик; то же «странничество», та же «котомка». В «Бесах» этому пародийному сдвигу характеров соответствует сдвиг общий: Россия — Петербург — губернский город (действие совершается в губернском городе).

ветно... Перед словом «наука» или «литература» дядя благоговел самым наивным и бескорыстнейшим образом»; «Фома пострадал за правду». Это было новым явлением, уже подмеченным Гоголем и им испытанным; ср.: «У нас даже и тот, кто просто кропатель, а не писатель, и не только не красавец душой, но даже временами и вовсе подленек, во глубине России отнюдь не почитается таким. Напротив, у всех вообще, даже и у тех, которые едва слышат о писателях, живет уже какое-то убеждение, что писатель есть что-то высшее, что он непременно должен быть благороден». («О лиризме наших поэтов».)

Имя Фомы Опискина стало нарицательным («тип удался») настолько, что его избрал псевдонимом комический писатель из «Сатирикона». Но Фому не совсем разглядели. Он не только плут, не только тартюф, ханжа, притворщик, но «это человек непрактический, это то же в своем роде какой-то поэт», по выражению Мизинчикова.

Достоевский остался верен себе в контрастном изображении Фомы. Этот плут подчиняет своему влиянию своих врагов (Бахчеева); под его влиянием «Настенька любит читать жития святых и с сокрушением говорит, что обыкновенных добрых дел еще мало, а что надо бы раздать все нищим и быть счастливым в бедности».

Самолюбие Фомы тоже литературное: «Кто знает, может быть, это безобразно-вырастающее самолюбие есть только ложное, первоначально-извращенное чувство собственного достоинства, оскорбленного в первый раз еще, может быть, в детстве — гнетом, бедностью, грязью...[1] Но... Фома Фомич есть, к тому же, и исключение из общего правила... Он был когда-то литератором и был огор-

[1] Ср. Гоголь: «В обхождении моем с людьми было много отталкивающего... Отчасти (же) это происходило и от мелочного самолюбия, свойственного только таким из нас, которые из грязи пробрались в люди и считают себя в праве глядеть спесиво на других».

чен и непризнан; а литература способна загубить и не одного Фому Фомича, разумеется, непризнанная».[1] Во всех мелких подробностях выдержан быт Гоголя. Мемуаров о нем к тому времени было мало, но черты Гоголя, позднее выступившие в мемуарах, были, конечно, известны и тогда. Берг вспоминает: «Трудно представить себе более избалованного литератора и с большими претензиями, чем был в то время Гоголь. Московские друзья Гоголя, точнее сказать, приближенные (действительного друга у Гоголя, кажется, не было во всю жизнь), окружали его неслыханным, благоговейным, вниманием. Он находил у кого-нибудь из них во всякий свой приезд в Москву все, что нужно для самого спокойного и комфортабельного житья: стол с блюдами, которые он наиболее любил; тихое уединенное помещение и прислугу, готовую исполнять все его малейшие прихоти... Даже близкие знакомые хозяина, у кого жил Гоголь, должны были знать, как вести себя, если неравно с ним встретятся и заговорят». Все это выдержано в романе: Фому подчевают: «Чаю, чаю, сестрица! Послаще только, сестрица: Фома Фомич после сна любит чай послаще»; тишину и уединение Фомы оберегают: «Сочинение пишет! — говорит он, бывало, ходя на цыпочках еще за две комнаты до кабинета Фомы Фомича»; для прихотей Фомы приставлен специально Гаврила; дядя дает наставления племяннику, как вести себя «при встрече».

Ср. также описание комнат Фомы: «Полный комфорт окружал великого человека» и т. д. (гл. III). Фома в семействе Ростаневых ведет себя как Гоголь в семье Аксаковых.

Наружность Фомы тоже как будто списана с Гоголя. «Гаврила справедливо назвал его плюгавеньким

---

[1] Дост., т. II, стр. 394.

человечком. Фома был мал ростом, белобрысый[1] и с проседью, с горбатым носом и с маленькими морщинками по всему лицу... К удивлению моему он явился в шлафроке, правда иностранного покроя»... (стр. 458—459)... «Фома Фомич сидел в покойном кресле, в каком-то длинном до пят сюртуке[2], но все-таки без галстука» (стр. 540). Здесь и там рассыпаны намеки, дающие некоторый гоголевский фон: Егор Ильич встречал в Петербурге одного литератора: «еще какой-то нос у него особенный»; Фома в одной своей проповеди упоминает и самое имя Гоголя; Фома пострадал за правду «в сорок не в нашем году». С 10 страницы романа начинаются явные намеки: «Я сам слышал слова Фомы в доме дяди, в Степанчикове, когда уже он стал там полным владыкою и прорицателем: «не жилец я между вами», говаривал он иногда с какою-то таинственною важностью, «не жилец я здесь! Посмотрю, устрою вас всех, покажу, научу и тогда прощайте: в Москву издавать журнал! Тридцать тысяч человек будут собираться на мои лекции ежемесячно. Грянет, наконец, мое имя, и тогда — горе врагам моим!» (стр. 394, гл. I). Тридцать тысяч человек на лекциях — это, конечно, тридцать пять тысяч курьеров Хлестакова, но может быть здесь речь и о неудачном профессорстве Гоголя.

«Но гений, покамест еще собирался прославиться, требовал награды немедленной. Вообще приятно получать плату вперед, а в этом случае особенно. Я знаю, он серьезно уверил дядю, что ему, Фоме, предстоит величайший подвиг, для которого он и на свет призван, и к совершению которого понуждает его какой-то человек с крыльями,

---

[1] Сам Гоголь о себе: «приземист и невзрачен». Письмо к А. С. Данилевскому от 11 апреля 1883 г, Кулиш, 5, стр. 306; «Гоголь был белокур», С. Аксаков и др.

[2] Ср. С. Аксаков о костюме Гоголя: «сюртук вроде пальто».

являющийся ему по ночам, или что-то в роде того. Именно: написать: одно глубокомысленнейшее сочинение в душеспасительном роде, от которого произойдет всеобщее землетрясение и затрещит вся Россия. И когда уже затрещит вся Россия, то он, Фома, пренебрегая славой, пойдет в монастырь и будет молиться день и ночь в киевских пещерах о счастии отечества. (Гл. I.)

Известно, какое значение придавал Гоголь своей «Переписке» и каких последствий ожидал от нее. «Приходит то время, писал он, в которое все объяснится»; «отпечатание книги нужно и для меня и для других; словом, нужно для общего добра. Мне говорит это мое сердце и необыкновенная милость божия» и т. д. «Пойдет в монастырь и т. д.» — намек на иерусалимское путешествие Гоголя; ср.: «я у гроба господня буду молиться о всех моих соотечественниках, не исключая из них ни единого» (Завещание). Об этом завещании Достоевский писал брату еще в 1846 г.: «Говорит, что не возьмется во всю жизнь за перо, ибо дело его молиться» и т. д. «Землетрясение» может быть пародирует и статью Гоголя о стихотворении «Землетрясение» Языкова: «Найдешь слова, найдутся выражения; огни, а не слова излетят из тебя, как из древних пророков»... «Истинно русского человека поведешь на брань даже и против уныния, поднимешь его превыше страха и колебаний земли, как поднял поэта в своем «Землетрясении».[1]

Фома Фомич сильно занят крестьянским вопросом.

---

[1] Ср. кроме того начало отрывка с отрывком из ст. «Исторический живописец Иванов»: «Я произведу одно такое дело, которое вас потом изумит, но которого не могу теперь рассказать, потому что многое покуда и мне самому еще не совсем понятно, а вы, все то время, как я буду сидеть над работою, ждите терпеливо и давайте мне денег на содержание» — речь, вложенная в уста живописцу.

Среди его посмертных произведений недаром нашли «бессмысленное рассуждение о значении и свойстве русского мужика и о том, как надо с ним обращаться» (стр. 539); он пишет также «о производительных силах» (стр. 398): «Поговорим с мужичками о хозяйстве, хотя сам не умел отличить овса от пшеницы, сладко потолковав о священных обязанностях крестьянина к господину, коснувшись слегка электричества и разделения труда, в чем, разумеется, не понимал ни строчки, растолковав своим слушателям, каким образом земля ходит около солнца, и, наконец, совершенно умилившись душой от собственного красноречия, он заговорил о министрах. Я это понял... крестьяне (же) всегда слушали Фому Фомича с подобострастием» (стр. 398).

Но это программа двух статей «Переписки»: «Русский помещик» и «Занимающему важное место»; ср., в особенности, о министрах: «Генерал-губернатор есть министр внутренних дел, остановившийся в дороге»... Генерал-губернатор посылается затем, чтобы... «дать толчок всему, своим полномочием облегчить затруднительность многих мест, в их сношениях с отдаленными министерствами» и т. д. и вслед за тем о «разделении труда»: «Во-первых, ввести всякую должность в ее законные границы и всякого чиновника губернии в полное познание его должности... Возвратить всякую должность в ее законный круг, тем более стало трудно теперь»... и т. д. Прощальная проповедь Фомы развивает более подробно положение статьи «Русский помещик»:

«Вы помещик; вы должны бы сиять как бриллиант в своих поместьях»... (стр. 548).

«Итак, вспомните, что вы помещик, продолжал Фома... Не думайте, чтобы отдых и сладострастие были предна-

значением помещика, его звания. Пагубная мысль! Не отдых, а забота, и забота перед богом, царем и отечеством! Трудиться, трудиться обязан помещик, и трудиться, как последний из крестьян его!

«Что ж, я пахать за мужика, что-ли, стану? — проворчал Бахчеев...

«К вам теперь обращаюсь, домашние, продолжал Фома... — любите господ ваших и исполняйте волю их подобострастно и с кротостью. За это возлюбят вас и господа ваши. А вы, полковник, будьте к ним справедливы и сострадательны. Тот же человек — образ божий, так сказать, малолетный—врученный вам, как дитя, царем и отечеством. Велик долг, но велика и заслуга ваша»! Ср. у Гоголя: «Возьмись за дело помещика, как следует за него взяться в настоящем и законном смысле... (стр. 156)... взыщет с тебя бог, еслиб ты променял это звание на другое, потому что всякий должен служить богу на своем месте... (стр. 157).

«И ты, не служа доселе ревностно ни на каком поприще, сослужишь такую службу государю в звании помещика, какой не служит иной великочиновный человек (стр. 165). ... будь патриархом, сам начинателем всего и передовым во всех делах... и обедал бы ты сам вместе с ними (с мужиками), и вместе с ними вышел бы на работу, и в работе был передовым, подстрекая всех работать молодцами»... (стр. 160).

«Подай и от себя силы словами: «подхватим-ка разом, ребята, все вместе!» Возьми сам в руки топор или косу; это будет тебе в добро... (там же; «Русский помещик»). Те же мысли развивает Тентетников: «Я, помещик; звание это не бездельно. Если я позабочусь о сохранении, сбережении и улучшении вве-

ренных мне людей, чем моя служба будет хуже службы какого-нибудь начальника отделения?»

Рассуждения Фомы о литературе, примыкающие непосредственно к рассуждениям его же о «плясках русского народа», пародируют статью «Предметы для лирического поэта», а частью статью «О театре, об одностороннем взгляде на театр и т. д.».

«Удивляюсь я, Павел Семенович, продолжал он: что же делают после этого все эти современные литераторы, поэты, ученые, мыслители? Как не обратят они внимания на то, какие песни поет русский народ и под какие песни пляшет русский народ. Что ж делали до сих пор все эти Пушкины, Лермонтовы, Бороздны? Удивляюсь. Народ пляшет комаринского, эту апофеозу пьянства, а они воспевают какие-то незабудочки! Зачем же не напишут они более благонравных песен для народного употребления и не бросят свои незабудочки? это социальный вопрос. Пусть изобразят они мне мужика, но мужика облагороженного, так сказать, селянина, а не мужика. Пусть изобразят этого сельского мудреца в простоте своей, пожалуй, хоть даже в лаптях — я и на это согласен, — но преисполненного добродетелями, которым — я это смело говорю — может позавидовать даже какой-нибудь слишком прославленный Александр Македонский. Я знаю Русь и Русь меня знает: поэтому и говорю это. Пусть изобразят этого мужика, пожалуй, обремененного семейством, с сединою, в душной избе, пожалуй, еще голодного, но довольного, не ропщущего, но благословляющего свою бедность и равнодушного к золоту богача. Пусть сам богач, в умилении души, принесет ему, наконец, свое золото; пусть даже, при этом случае, произойдет соединение добродетели мужика с добродетелями его барина, и,

пожалуй, еще вельможи. Селянин и вельможа, столь разъединенные на ступенях общества, соединяются, наконец, в добродетелях, — это высокая мысль!»

Ср. у Гоголя: «Отделите только собственно называемый высший театр от всяких балетных скаканий... угождающих разврату вкуса, или разврату сердца»... («О театре», стр. 84).

С «незабудочкой», ср. гоголевское выражение «стихотворные игрушки» (там же). С эпизодом о вельможе и бедняке ср. у Гоголя: «Возвеличь, в торжественном гимне, незаметного труженика, какой, к чести высокой породы русской, находится посреди отважнейших взяточников... Возвеличь и его, и семью его, и благородную жену его, которая лучше захотела носить старомодный чепец и стать предметом насмешек других, нежели допустить своего мужа сделать несправедливость и подлость. Выставь их прекрасную бедность так, чтобы, как святыня, она засияла у всех в глазах, и каждому из них захотелось бы самому быть бедным. («Предметы для лирического поэта в нынешнее время», стр. 101.)

О страданиях, как пути к добродетели, Фома проповедует, уже прямо ссылаясь на Гоголя: «Про себя же скажу, что несчастье есть, может быть, мать добродетели. Это сказал, кажется, Гоголь, писатель легкомысленный, но у которого бывают иногда зернистые мысли. Изгнание есть несчастье! Скитальцем пойду я теперь по земле с моим посохом, и, кто знает? Может быть, через несчастья мои, я стану еще добродетельнее! Эта мысль — единственное оставшееся мне утешение!» (стр. 569).

Ср. у Гоголя: «Несчастие умягчает человека; природа его становится тогда более чуткой и доступной к пониманию предметов, превосходящих понятие человека, находящего-

ся в обыкновенном и вседневном состоянии» . . . («О помощи бедным»); там же: . . .«святой и глубокий смысл несчастья» (стр. 41).

7

Приведенные речи Фомы выделяются по стилю, и сам Фома комментирует свой стиль. Так, со слов Фомы дядя говорит, что у него «даже что-то мелодическое в слоге» (стр. 465); одною из особенностей этого торжественного слога, однако, являются такие выражения, как: пехтерь, моська, халдей, хамлет, голландская рожа и т. д.

Здесь система, намерение. «С намерением назвал я его голландской рожей, Павел Семенович, заметил он . . ., да и вообще, знаете, не нахожу нужным смягчать свои выражения ни в каком случае. Правда должна быть правдой. А чем не прикрывайте грязь, она все-таки останется грязью. Что ж и трудиться смягчать? Себя и людей обманывать» (стр. 460) . . . «Вы в изящном смыслите столько — извините меня, полковник — сколько смыслит, например, хоть бык в говядине! Это резко, грубо — сознаюсь, по крайней мере — прямодушно и справедливо. Этого не услышите вы от ваших льстецов, полковник» (стр. 469) . . . «Зачем в самом начале не свернули вы мне головы, как какому-нибудь петуху, за то . . . ну, хоть например, только за то, что он не несет яиц? Да, именно так? Я стою за это сравнение, полковник, хотя оно и взято из провинциального быта и напоминает собою тривиальный тон современной литературы» (стр. 483).

«Переписка с друзьями» — смешение высокого стиля с выражениями, как: «неумытая рожа», «подлец», «писал писачка, а имя ему собачка». Смешение было намеренным. Сам Гоголь объяснял его так: я «поставил почти

нарочно много тех мест, которые заносчивостью способны задрать за живое» (Письмо к Россету).[1]

Сторого выдержан и высокий стиль.

В прощальной проповеди Фомы (как и в проповедях Гоголя) хозяйственные наставления совпадают, по стилю, с моральными: «В Харинской пустоши у вас до сих пор сено не скошено. Не опоздайте: скосите и скосите скорей. Таков совет мой... Вы хотели — я знаю это, рубить заряновский участок лесу: не рубите — другой совет мой. Сохраните леса, ибо леса сохраняют влажность на поверхности земли... Жаль, что вы слишком поздно посеяли яровое; удивительно, как поздно сеяли вы яровое!» (стр. 549), ср. известное письмо Гоголя к Данилевскому: «... Но слушай: теперь ты должен слушать моего слова, ибо вдвойне властно над тобою мое слово и горе кому бы ни было, неслушающему моего слова!.. Покорись и займись год, один только год, своею деревней. Не заводи, не усовершенствуй, даже не поддерживай, а войди во все — следуй за мужиками, за прикащиком... Итак безропотно и беспрекословно исполни сию мою просьбу» и т. д.[2]

Пародируются и отдельные приемы гоголевского стиля.

«На кого похожи вы были до меня? А теперь я заронил в вас искру того небесного огня, который горит теперь в душе вашей. Заронил ли я в вас искру небесного огня, иль нет?.. Отвечайте, заронил я в вас искру, иль нет?.. Отвечайте же: горит в вас искра или нет?» и т. д. (стр. 399).

«Ну, не чувствуете ли вы теперь, проговорил истязатель, что у вас вдруг стало легче на сердце, как будто

---

[1] На этот стиль обратил внимание, главным образом, Белинский. См. рецензию на «Переписку», Белинский, изд. Солдатенкова, т. II, стр. 85 — 86, где перечислены выражения: «Глупые умники», «Понесла дичь», «Невымытое рыло» и др.

[2] Кулиш, 5, стр. 447.

в душу к вам слетел какой-то ангел? Чувствуете ли вы присуствие этого ангела? Отвечайте мне!» и т. д. (стр. 487).

«Почему же прежде он не прибежал ко мне, счастливый и прекрасный — ибо любовь украшает лицо — почему не бросился он тогда в мои объятия, не заплакал на груди моей слезами беспредельного счастья и не поведал мне всего, всего? Или я крокодил, который бы только сожрал вас, а не дал бы вам полезного совета? Или я какой-нибудь отвратительный жук»... и т. д. (стр. 562).

Ср. у Гоголя:

«Да разве уже я совсем выжил из ума?.. И откуда вывел ты заключение, что второй том именно теперь нужен? Залез ты разве в мою голову? почувствовал существо второго тома?.. Кто же из нас прав? тот ли, у кого второй том уже сидит в голове, или тот, кто даже и не знает, из чего состоит второй том?» («III письмо по поводу «Мертвых душ»).

«Кто вам сказал, что болезни эти неизлечимы?.. Что ж, разве вы всезнающий доктор? А зачем вы не обратились с просьбой о помощи к другим? Разве я даром просил вас сообщить все, что ни есть в вашем городе... Зачем же вы этого не сделали, тем более, что сами же приписываете мне некоторое, не всем общее, познание людей... Неужели вы думаете, что я не сумел бы также помо̀чь и вашим неизлечимым больным?» («Что такое губернаторша», стр. 141.)

Пародия Достоевского в этом слу̀чае основана на различном комбинировании о б р а з о в: образы как «искра небесного огня», «слетевший ангел» близки к образам гоголевской «Переписки» (ср. хотя бы «электрическая искра поэтического огня». «В чем же, наконец, существо русской поэзии», стр. 236), но у Гоголя они не сочетаются с синтаксической формой нагнетающих вопросов; здесь комизм — в невязке синтаксиса и семантики.

Пародирует Достоевский и нагнетание, путем повторения какого-либо слова:

«Вы самолюбивы, необъятно самолюбивы!.. Вы эгоист и даже мрачный эгоист... Вы грубы. Вы так грубо толкаетесь в человеческое сердце, так самолюбиво напрашиваетесь на внимание» и т. д. (стр. 488).

Ср. у Гоголя: «А ты горд, ты и теперь уже ничего не хочешь видеть; ты самоуверен: ты думаешь, что уже все знаешь; ты думаешь, что все обстоятельства России тебе открыты; ты думаешь, что уже никто и поучить тебя не может» и т. д. («Занимающему важное место», стр. 192).

Так пародированы два крайне важные места из Гоголя:

1) «Я распространю эту тайну, визжал Фома: — и сделаю наиблагороднейший из поступков! Я на то послан самим богом, чтоб изобличить весь мир в его пакостях! Я готов взобраться на мужичью соломенную крышу и кричать оттуда о вашем гнусном поступке всем окрестным помещикам и всем проезжающим»!.. (стр. 550).

Ср. у Гоголя: «Не смущайтесь мерзостями и подавайте мне всякую мерзость. Для меня мерзости не в диковинку: я сам довольно мерзок. Пока я еще мало входил в мерзости, меня всякая мерзость смущала, но с тех пор, как я стал побольше всматриваться в мерзости, я просветлел духом... И теперь больше всего благодарю бога за то, что сподобил он меня, хотя отчасти, узнать мерзости»... («Что такое губернаторша», стр. 155).

Ср. также: «Еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем» (третье письмо по поводу «Мертвых душ», стр. 116—117).

2) «Я хочу любить, любить человека, кричал Фома: — а мне не дают, запрещают любить, отнимают у меня человека! Дайте, дайте мне человека, чтобы я мог любить его.

Где этот человек? Куда спрятался этот человек? Как Диоген с фонарем, ищу я его всю жизнь и не могу найти, и не могу никого любить, доколе не найду этого человека. Горе тому, кто сделал меня человеконенавистником! Я кричу: дайте мне человека, чтоб я мог любить его, а мне суют Фалалея! Фалалея ли я полюблю? Захочу ли я полюбить Фалалея? Могу ли я, наконец, любить Фалалея, еслиб даже хотел? Нет; почему нет? Потому, что он Фалалей. Почему я не люблю человечества? Потому, что все, что ни есть на свете — Фалалей, или похоже на Фалалея! Я не хочу Фалалея, я ненавижу Фалалея, я плюю на Фалалея, я раздавлю Фалалея, и, еслиб надо было выбирать, то я полюблю скорее Асмодея, чем Фалалея!» (стр. 569).

Ср. у Гоголя: «Я не могу обнять этого человека, он мерзок, он подл душою, он запятнал себя бесчестнейшим поступком; я не пущу этого человека даже в переднюю свою; я даже не хочу дышать одним воздухом с ним; я сделаю круг, для того чтобы объехать его и не встречаться с ним. Я не могу жить с подлыми и презренными людьми — неужели мне обнять такого человека как брата?» («Светлое Воскресение», стр. 279.)

Ср. также: 1) «Я люблю добро, я ищу его и сгораю им; но я не люблю моих мерзостей и не держу их руку, как мои герои; я не люблю тех низостей моих, которые отдаляют меня от добра. Я воюю с ними и буду воевать, и изгоню их, и мне в этом поможет бог» (третье письмо по поводу «Мертвых душ», стр. 122).

2) «Но как полюбить братьев? Как полюбить людей? Душа хочет любить одно прекрасное, а бедные люди так несовершенны, и так в них мало прекрасного! Как же сделать это?» («Нужно любить Россию», стр. 127.)

Самое повторение имени тоже прием, часто употребляемый Гоголем; ср. например, «нужно, как Иванов, умереть для всех приманок жизни, как Иванов, учиться, как Иванов, надеть простую плисовую куртку . . .; как Иванов вытерпеть все» («Исторический живописец Иванов», стр. 175).

В обоих приведенных отрывках пародия достигает предельной точности в подчеркивании гоголевской тавтологии; самое имя Фалалей — типичная, семантически значущая (Фалалей — ротозей) словесная маска; здесь же затронут и вопрос о «прекрасном человеке» — идеальной маске у Гоголя и дан обычный ответ Достоевского: прекрасен несовершенный человек.

8

Достоевский использовал в «Селе Степанчикове» все средства с л о в е с н о й пародии. Пародируется самый словарь «Переписки». «О, не ставьте мне монумента! кричал Фома, — не ставьте мне его! Не надо мне монументов! В сердцах своих воздвигните мне монумент, а более ничего не надо, не надо, не надо!» (стр. 559).

Ср. у Гоголя: «Завещаю не ставить надо мною никакого памятника и не помышлять о таком пустяке, христианина недостойном. Кому же из близких моих я был действительно дорог, тот воздвигнет мне памятник иначе: воздвигнет он его в самом себе своею непоколебимою твердостью в жизненном деле, бодреньем и освеженьем всех вокруг себя. Кто после моей смерти вырастет выше духом, нежели как был при жизни моей, тот покажет, что он, точно, любил меня и был мне другом, и сим только воздвигнет мне памятник»... («Завещание», стр. 18.) Словесная пародия сделана здесь необычайно просто: вместо русского «памятник» — иностранное «монумент». На комическом эфекте иностранных слов, внедренных в текст, основан, как известно, макаронический стих; этим стихом широко поль-

зовался Гейне. В русской прозе этот прием, как комический, употребляет Гоголь: «Дамы города N. были то, что называют презентабельны», «небольшое инкомодите в виде горошинки на правой ноге» и т. д. Достоевский чрезвычайно разнообразит этот прием; он встречается у него и без комической окраски, быть может, как рудимент языкового влияния Карамзина: «мефитический воздух» («Записки из М. Д.»), «инфернальный», и т. д. «Зимние заметки о летних впечатлениях» написаны почти сплошь пародическим жаргоном, причем либо русские слова передаются во французской транскрипции и произношении: un outchitel, la baboulinka, либо французские в русском: эпузы.

Особенно охотно Достоевский пользуется этим приемом маскировки слов в пародиях; так в «Бесах» тургеневское «Довольно» - «Merçi» Кармазинова.

Следует еще отметить усиление комического эфекта употреблением множественного числа: «не надо мне монументов».

Следующий прием словесной пародии — отрыв эпитета от определяемого и приклейка его к другому слову.

Фома: ...«Гоголь писатель легкомысленный, но у которого бывают зернистые мысли (стр. 568).

Ср. у Гоголя: «Дивишься драгоценности нашего языка: что ни звук, то и подарок: все зернисто, крупно, как сам жемчуг, и, право, иное название еще драгоценнее самой вещи» («Предметы для лирического поэта», стр. 99).

«Зернистый жемчуг языка» — «зернистый язык» — «зернистая мысль» — таков ход разрыва: эпитет, относящийся только к одному образу, из связи образов («жемчуг языка»), отнесен непосредственно ко второму, а этот второй заменен другим, близким к нему; такой отрыв — один из механизующих приемов.

Прием механизации через повторение мы уже видели

на примере «искры небесного огня». Еще сильнее прием, если повторение ведется другим действующим лицом.

«...Говорю это, испуская сердечный вопль, а не торжествуя и не возносясь над вами, как вы, может быть, думаете.

— Но я и сам испускаю сердечный вопль, — Фома, уверяю тебя»... (Речь дяди.)

Ср. у Гоголя: «Почему знать? может быть, эти горя и страдания, которые ниспосылаются тебе, ниспосылаются именно для того, чтобы произвести в тебе тот душевный вопль, который бы никак не исторгнулся без этих страданий... Может быть именно этот душевный вопль должен быть горнилом твоей поэзии... Все тут сердечный вопль и непритворное восторгновение к богу»... (Письмо к Н.М. Языкову; Кулиш, т. 6, стр. 48 и 50.)[1]

Герои Достоевского часто пародируют друг друга, подобно тому, как пародирует Дон-Кихота Санхо-Панса в своих разговорах с ним (В. Шкловский). Но у Достоевского выражения героев замыкаются в авторские кавычки и становятся переносными пародийными штампами. Так, фраза Фомы: «Я знаю Русь и Русь меня знает» употреблена уже вне контекста в «Зимних заметках о летних впечатлениях», так, фраза инвалида в «Зимних заметках» о Руссо: «L'Homme de la nature et de la verité» перенесена вне связи с Руссо в «Записки из Подполья».

Но иногда Достоевский просто переносит целые выражения из «Переписки»; так, слова Фомы по поводу «приличий в выражениях»: «Т о л ь к о в г л у п о й с в е т с к о й б а ш к е могла зародиться потребность таких бессмысленных приличий» (стр. 440) дословно повторяет

---

[1] Словарь «Переписки» вообще врезался в память Достоевскому. Уже в «Бесах» он пародирует слово «выпелась»: капитан Лебядкин, декламируя Ставрогину свои стихи, говорит, что они «выпелись» у него, как «Прощальная повесть» у Гоголя.

фразу из «III письма по поводу «Мертвых Душ» (стр. 122): «Только в *глупой светской башке* могла образоваться такая глупая мысль». Выражение, подчеркнутое курсивом, точно также подчеркнуто, кстати, в рецензии Белинского на «Переписку» (изд. Солдатенкова, т. VII, стр. 89).

9

Тот факт, что пародийность «Села Степанчикова» не вошла в литературное сознание, любопытен, но не единичен. Так, глубоко спрятаны пародии сюжетных схем, вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности «Графа Нулина», не оставь сам Пушкин об этом свидетельства. А сколько таких необнаруженных пародий? Раз пародия не обнаружена, произведение меняется; так, собственно, меняется всякое литературное произведение, оторванное от плана, на котором оно выделилось. Но и пародия, главный элемент которой в стилистических частностях, будучи оторвана от своего второго плана (который может быть просто забыт), естественно утрачивает пародийность. Это в значительной мере решает вопрос о пародиях, как комическом жанре. Комизм — обычно сопровождающая пародию окраска, но отнюдь не окраска самой пародийности. Пародийность произведения стирается, а окраска остается. Пародия вся — в диалектической игре приемом. Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия.

1921 г.

СЛОВАРЬ ЛЕНИНА-ПОЛЕМИСТА.

«Надо уметь приспособить схемы к жизни, а не повторять ставшие бессмысленными слова».

(Н. Ленин. Письма о тактике Письмо 1.)

1

Прежде всего о слове «словарь». Под этим словом в быту мы чаще всего разумеем «лексикон, сборник слов, речений какого-либо языка» (Даль). «Словарь» при этом оказывается безразличной по функциям статической массой слов с различными делениями — словарь языка, наречий, диалектов; словарь класса; словарь технический; словарь индивидуальный. Это — один ряд.

Другой ряд — «пользование словарем»; те или иные словарные элементы используются в той или другой конструкции, несут на себе те или иные функции; один и тот же словарный элемент будет иметь разную функцию, разное назначение в разных речевых конструкциях.

Каждая конструкция имеет свои законы; поэтому безразличное само по себе слово оборачивается на ней своей новой конструктивной стороной. Обычное газетное слово, нами в газете почти незамечаемое (несущее в газетном языке определенные функции), в стихе может быть необычайно свежим (нести другую функцию); обычное разговорное слово, примелькавшееся в бытовой речи, в ораторской речи оборачивается особой стороной. И на-

оборот. На этом основана и эволюция словарного материала внутри этих конструктивных рядов; «словарь» в смысле «собрания слов» эволюционирует внутри каждого конструктивного ряда, отбираясь по своему назначению в этих рядах, по своей функции. Пример — литературный язык, стиховой язык.

В начале XIX века Катенин употребил в высокой поэзии слова «сволочь», «плешивый». Это вызвало бурю, хотя слово «плешивый» в прозе употреблялось. Так же необычно выглядело в стихах Некрасова слово «проститутка», вообще в литературе употребительное. Так же необычен словарь Маяковского, но необычен только конструктивно, вне конструкции и в другого рода конструкциях он будет «выглядеть» по-иному — будет функционально иной. Настоящая статья рассматривает не словарь Ленина - индивида, а словарь Ленина - оратора и политического писателя. С точки зрения функционального использования словаря, в слове интересны главным образом: 1) отношение к «основному признаку» значения слова; 2) отношение к «второстепенным признакам» значения слова; 3) отношение к «лексической окраске» слова; 4) то или иное использование отношения слова и вещи.

2

Если мы проанализируем ряд словоупотреблений какого-нибудь одного слова, мы натолкнемся на одно явление. Это — лексическое единство. Возьмем ряд словоупотреблений слова «голова»:

1. *Голова* — часть тела.
2. За это *головой* ручаюсь.
3. Много ль *голов* скота держите?
4. «Гуляй кавацкая *голова*». (Гоголь).
5. Это *голова*, каких мало!

6. Забрать себе что в *голову*.
7. Выкинуть что из *головы*.
8. В первую *голову*.
9. *Голова* делу.
10. «Сельский *голова*» (Гоголь), «городской голова».

В этом ряду перед нами разные значения одного «слова» в разных словоупотреблениях. Такое слово, как голова в значении «городской голова», «сельский голова», как бы совершенно даже отделилось от ряда, что и подчеркивается изменением рода. Это доказывается, например, возможностью каламбура:

Хлопцы, слышали ли вы?
Наши ль *головы* не крепки!
У кривого *головы*
В голове расселись клепки,
Набей, бондарь, *голову*
Ты стальными обручами!
Вспрысни, бондарь, *голову*
Батогами, батогами.

«Майская ночь».

Бондарь приглашается набить обруч на голову № 1, а вспрыснуть батогами голову № 10.

И все же, даже в этом значении не совсем стерлось е д и н с т в о со всем рядом. Ср. речь Каленика из той же «Майской ночи» о том же — голове:

— Ну, голова, голова. Я сам себе г о л о в а.

Здесь в слове голова — селький голова — подчеркивается оттенок значения, уже явно входящий во весь ряд, здесь это слово приведено к единству с другими словоупотреблениями; здесь в нем обнаружено наличие категории «лексического единства». Возьмем такую фразу:

— Какую г о л о в у с плеч снесли!

Здесь «голова» о д н о в р е м е н н о и в значении первом и в значении пятом. Так, признак лексического

единства позволяет совмещать в одном словоупотреблении разные, и, казалось бы, несоединимые значения: голова — часть тела и голова — ум. Такое же, собственно, совмещение в примерах шестом и седьмом: «забрать себе что в голову» и «выкинуть что из головы» — это одновременно и значение: «голова — часть тела и значение: голова — ум». [1]

Совмещение это становится возможным из-за наличия признака лексического единства, который назовем основным признаком значения.

В примерах № 2 и № 8: «за это головой ручаюсь», «в первую голову», — значение слова сильно стерто; здесь слово порабощено группой, фразой, осознаваемой как единица, как целое; здесь основной признак сильно затуманен, лексическое единство затушевано фразовым единством. И все ж таки возможны такие условия, которые обнаруживают и в этих случаях наличие лексического единства.

Если мы будем, например, отправляться от значения № 1, если это значение будет нам задано как некоторый тон, то и в таких «бесцветных» значениях, как в № 2 и № 8, обнаружится их связь с № 1, а отсюда и со всем лексическим рядом. Поэтому в группе «головой ручаться» на военном языке или в такой исторической повести, где фигурирует плаха, значение слова «голова» будет отнесено к примеру № 1 именно потому, что мы от него отправляемся, что оно дано как основное, что мы

---

[1] Это «совмещение», основанное на лексическом единстве, может быть использовано как поэтический прием. Возьмем, например, два значения слова сердце: 1) Сердце — вместилище и средоточие эмоциональной жизни; 2) сердце — особое эмоциональное обращение. Блок вмещает оба в стихах:

Все б тебе желать веселья,
Сердце, золото мое.

двигаемся в определенном лексическом плане.

Значение лексического плана хорошо видно на следующем примере. Слово «земля» в таком соединении, как «черная, жирная земля», с одной стороны, и «бежать по земле, упасть на землю», с другой стороны, будет иметь, конечно, разное значение. Можно бежать по песку, по глине, по любой почве, и все-таки бежать «по земле».

С другой стороны, ясно, что такая пара, как «Земля и Марс», — нечто третье, ни то и ни другое. «Земля» в такой паре и пишется-то с большой буквы и обозначает нашу планету, а никак не почву и не «низ».

И все-таки, если дело идет о том, что люди взлетели на Марс, то мы не можем, не рискуя быть комичными, говорить о марсианской почве — «земля», — или «спуститься на землю» (т. е. спуститься вниз, на Марс). И когда Ал. Толстой, развертывая действие на Марсе («Аэлита»), пишет:

«Вот он (воздухоплавательный аппарат марсианина. — Ю. Т.) нырнул и пошел у самой земли» (т. е. марсианской. — Ю. Т.) и дальше действие идет все на том же Марсе: «Но когда Лось и Гусев двинулись к нему (марсианину — Ю. Т.), он живо вскочил в седло. . . и сейчас же опять сел на землю» («Красная Новь», книга 6, стр. 125), — то это производит комическое впечатление, которое не входило в расчет автора.

3

Таким образом основной признак значения позволяет слову разноситься по лексическому плану. Мы видели, как лексический план не безразличен для значения слова: он придает значению, в котором употреблено слово в данном случае, признаки, которые идут от других значений слова. Условно назовем их второстепенными.

Проанализируем теперь, отчего неудачно словоупотребление у Ал. Толстого, отчего оно не удалось. Это словоупотребление оказывается равнодействующим двух рядов: 1) фразового единства, 2) лексического плана.

В фразе: «пошел у самой земли» — слово «земля» имеет (вернее должно иметь) примерное значение: «у самого низа». Фраза подчиняет отдельное слово, она предопределяет значение; мы иногда можем свободно пропустить нужное слово, и однако ж все его сразу угадают. Так оно подсказывается фразой, фразовым единством.

На этом основано явление, которое Вундт называет «сгущением понятия через синтактическую ассоциацию» (Begriffs verdichtung durch syntaktische Assoziation), — одно слово приобретает значение группы. Например, «Наловчась, подхватывали одноэубой вилкой кубик колбасы, столь издававшей, что спасала лишь пролезшая в беседку сирень» (И. Эренбург. «Жизнь и гибель Николая Курбова», стр. 36). Здесь группа «издавать запах» так тесно связала, ассоциировала оба члена, что один из них «издавать» вполне уж заменяет целую группу (издавать запах).

На этом основано и частное явление того же рода «заражение» (contagion — термин Бреаля): слово «заражается» общим смыслом фразы и взамен собственного значения приобретает общее фразовое значение. Примеры Бреаля: je n'avance pas (passum); je ne vois point (punctum). (Breal. M. «Essai de semantique», стр. 205):

Слова: pas, point получили из общего негативного (отрицательного) значения фразы, по связи, по ассоциации со словом ne — значение слов отрицания. На этом основано и превращение фразы в группу с общим слитным значением для всех членов группы, где уже потеряно отдельное значение каждого из членов; иногда такие группы.

такие слитные речения превращаются в слова (кто-нибудь, что-нибудь).

Любопытный пример «заражения» отдельного слова общим смыслом фразы — в слове «оглашенный». Это слово — бранное и употребляется в смысле, примерно: «бешеный», «неуемный».

Между тем слово «оглашенный» на церковно-славянском языке (так же как и на литературном русском) значит «упомянутый», «объявленный», «названный», «огласить — церковный термин — объявить».

Бранный смысл слова родился из фразы, которой предписывалось непосвященным, еще не принявшим христианства, — покинуть церковь: «Оглашенные, изыдите».

Общий смысл фразы, хотя и не бранный, но все же «укоризненный», указывающий на то, что непосвященные не имеют права оставаться при делах, касающихся только посвященных. Вне живого применения фраза получала уже не «укоризненный» характер, а порицательный, бранный. Этот общий смысл фразы окрасил отдельное слово так сильно, что затемнил в нем основной признак; слово «оглашенный» не соединено ассоциативными связами даже с таким значением слова «огласиться», как: «его дурной поступок огласился». (Этой потере основного признака способствовало между прочим и сознание иноязычности, данной в формальной части слова: оглашенный, что еще больше отделяло его от родственных слов). Слово выпало из лексического единства, потеряло основной признак и взамен этого получило значение от общего смысла фразы.

Эта власть фразы над значением отдельного слова в приведенных случаях совершенно затемняет его основной признак, прерывает его связь с лексическим единством, т. е. затемняет слово, как лексическое единство.

Напротив, в примере из Ал. Толстого лексический план так определенен, что фразовый смысл столкнулся с ним, — и фраза не удалась.

Лексический план — это пункты, в которых проникают в данное значение те или иные значения из объема лексического единства. Эти опорные пункты, отправные пункты могут так или иначе окрасить слово, так или иначе повернуть, распланировать основной признак; лексический план — это тот рычаг, который обнаруживает в слове то ту, то другую связь с объемом лексического единства.

Таким образом, для того чтобы обнаружить в слове конкретный объем лексического единства, мы должны каждый раз: 1) выяснить наличие основного признака, связывающего конкретные специфические значения слова в одно лексическое единство, 2) выяснить затуманивающую основной признак власть фразы, 3) выяснить отклоняющее деформирующее действие лексического плана.

4

Крайне важен в слове еще один признак — лексическая окраска.

Каждая нация, каждый класс, каждая среда в широком смысле слова окрашивают слова для нее характерные. Каждая среда имеет свои особые условия, особые деятельности, и, в зависимости от этого, то или иное слово характерно или не характерно для нее.

Каждое слово имеет поэтому свою своеобразную лексическую окраску, но эта лексическая окраска сознается как таковая только вне самой среды, для которой она характерна.

Таково языковое ощущение иностранных языков, диалектов и т. д.

Это использовано у Гоголя, как комический эфект.

Анучкин.

— А как, — позвольте еще вам сделать вопрос, — на каком языке изъясняются в Сицилии?

Жевакин.

— А натурально, все на французском.

Анучкин.

— И решительно все барышни говорят по французски?

Жевакин.

— Все-с решительно. Вы даже, может быть не поверите тому, что я вам доложу: мы жили тридцать четыре дня и во все время ни одного слова я не слыхал от них по-русски.

Анучкин.

— Ни одного слова?

Жевакин.

— Ни одного слова. Я не говорю уже о дворянах и прочих синьорах, то есть разных ихних офицерах; но возьмите нарочно тамошнего простого мужика, который перетаскивает на шее всякую дрянь, попробуйте, скажите ему: «Дай, братец, хлеба» — не поймет, ей-богу не поймет, а скажи по-французски: «Dateci del pane» или «portate vino!» — поймет и полетит и точно принесет.

(«Женитьба», Действ. I. Явлен. XVI.

Комизм здесь основан на том, что лексическую окраску, которую «французский» язык имеет в русском (т. е. вне своей среды), действующее лицо переносит в самую среду, т. е. туда, где этой окраски быть не может. [1]

Велика сила лексической окраски слова в любой речевой конструкции — ср. осознание в литературе XVIII века диалектизмов, как комического элемента, роль античных имен в стихах Пушкина, роль «французения» в «Евгении Онегине» и т. д.

---

[1] Комизм еще усугубляется тем, что вместо французских примеров приведены итальянские.

Благодаря лексической окраске, любая тема выносится из безразличной речевой среды и окрашивается наиболее для нее характерной лексической средой. Назвать Англию, Францию «фирмой» — это значит не только уподобить ее деятельность существенным чертам фирмы, как торговли и т. д., не только снизить масштаб и конкретизировать, но и окрасить все, что о них говорится, в особый цвет: слово «фирма» — сугубо классовое, буржуазное, и оно опутывает образ целой прочной сетью ассоциаций в данном направлении. Говорить образно о «рычагах» революции,— значит не только употребить известный образ (кстати довольно стершийся), а незаметным образом окрасить фразу в цвет известной лексической среды, известной деятельности, производственного процесса.

Здесь, в этом отношении, в каждой речевой конструкции образ и сравнение, может быть мотивировкой, оправданием ввода нужной лексической окраски.

Но лексическая окраска дается, конечно, и помимо образа, помимо сравнения, и иногда в самых маловажных, второстепенных по значительности словах и словечках. Эти слова и словечки иногда могут производить впечатление чего-то бессодержательного или второстепенного в семантическом отношении, и вместе с тем они являются очень важными лексическими рычагами, переводящими всю речь в определенную лексическую среду.

Когда деревенские ораторы употребляют непонятные ни для себя, ни для слушающих иностранные слова, они делают установку на город, на революционную городскую речь. И в таких непонятных словах, не только слабость, но и сила и смысл бессмысленных речей деревенских ораторов. «Лексическую окраску» слова также условно назовем второстепенным признаком значения.

5

В виду сказанного, отношение вещи и слова представляется не прямым; вещь не покрывает слова, слово не покрывает вещи. Самое конкретное обозначение вещи — жест, на нее указывающий, — будет самым неконкретным в языковом отношении. От каждого слова идут нити по объему лексического единства; каждое слово в той или иной мере подчиняется общему фразовому значению, оно окрашено широкой лексической средой, для которой оно характерно.

В этом смысле самое конкретное слово, слово, связанное с массой ассоциаций, будет наименее конкретно для обозначения совершенно определенной, конретной вещи.

Во-первых, отвлекающее от вещи — влияние ассоциаций с широким объемом лексического единства; чем шире объем лексического единства слова, чем крепче в слове основной признак, тем больше ассоциаций с разными значениями одного слова, тем больше возможность «многосмыслия» (ср. приведенный выше пример: «Какую голову с плеч снесли» и «Сердце, золото мое»), тем насыщеннее олово и беднее обозначение.

Затем — влияние фразы; фраза в известной мере подчиняет значение отдельного слова; фраза сама может быть единицей, с общим значением для всех членов; для того чтобы вышелушить значение отдельного слова из этой группы, которая поглотила это отдельное значение, нужны особые приемы. И, наконец, лексическая окраска, которая, подобно рычагу большой силы, переводит всю речь в известную лексическую среду. «Авторитетность» лексической среды может сделать авторитетным и любое слово. И наоборот, без расчета на нее может получиться неожиданный результат: самое точное обозначение может быть окрашено в неподходящий цвет — и не удасться.

Приведу один пример, когда узость объема лексического единства и неподходящая лексическая окраска совершенно парализуют значение слов, лишают слова динамики.

Казалось бы есть средство отделаться от ассоциаций, даваемых широким объемом лексического единства (и тем сделать слово обозначением, оконкретить вещь): точное слово — термин, связывающееся только в данной связи с данным понятием, слово, у которого лексическое единство ограничено одной связью, у которого основной признак прикреплен к вещи.

Предположим, что перед оратором тысячная толпа. Оратор призывает ее к немедленным активным действиям следующими словами:

— Экспроприируйте экспроприаторов!

Предположим далее, что вся толпа, до единого человека, точно понимает значение этих слов.

Слово «экспроприатор», «экспроприировать» — слова с узким объемом лексического единства; они однозначны, [1] в этом смысле они должны были быть конкретными. И все же эти-то слова как раз и окажутся не конкретными в плане языка, а потому и не динамичными, не повелительными.

Основной признак, который усложняет значение слова, делает его неадэкватным вещи, — связывает слово креп-

[1] В русское языковое сознание не вошло или вошло в минимальной степени значение слова «экспроприатор», в котором его употребляло царское законодательство («экспроприация в казну»); обращу, кстати, внимание, что слово экспроприация было в ходу в революцию 1905 г., в значении, близком к тому, о котором я говорю. Слово это — в этом специальном значении имело и сокращенную форму: экс. Зато слово «экспроприатор» в этом ряду имеет значение, не только не сходное со значением в приведенной фразе, но и прямо ему противоположное, что, конечно, может до известной степени лишить фразу «однозначности», точности.

*

кой ассоциативной связью с многими значениями, ведет его множеством ассоциативных нитей сразу ко многим опорным пунктам лексического единства — по лексическому плану, делает самое слово вещью быта.

Слово — термин, пусть оно даже и понятно для всех, пусть оно однозначно и в этом смысле точно,—при узком объеме лексического единства— лишено этих ассоциативных нитей; поэтому оно хрупко держится в сознании, оно отъединено, и к быту не апеллирует, не ведет. Вся толпа может понимать лозунг, и вместе с тем ничего не сделать.

Кроме того: в приведенном лозунге сильная лексическая окраска, здесь дана установка на «науку», на «книгу», на «газету», наконец, на «иностранное», — и эта лексическая окраска также отрывает слова от быта, от условий настоящего времени и места, выводит их из конкретного ряда и делает их отвлеченными; этот рычаг переводит весь призыв в самую неподходящую лексическую среду. Все это лишает его силы, динамики.

Предположим, что оратор говорит взамен этой фразы такую:

— Грабьте награбленное (грабителей).

Основной признак «грабить» ведет к нескольким значениям: сгребать что в одну кучу, отнимать силою, хватать руками («сграбь руками»).

Перед нами не слово-термин; в нем не дана точно подчеркнутая социальная сторона значения, как это имеет место в специальном слове «экспроприация», и все же эти слова динамичнее, повелительнее, активнее. Лексический объем шире; основной признак связывает значение, в котором употреблено слово (отымать силой) с другими, оказывающимися более конкретными (хватать руками), — основной признак укореняет слово ассоциативными связями; лексическая окраска — быт, и быт массовый. В

результате повелительность словаря,—его динамичность. [1]

Другое сильное средство уточнения, собственно, унификации обозначения единичной вещи — это н а з ы в а н и е, производимое таким образом, что основной признак слова, его лексическое единство, точно ограничено данным конкретным вещным применением. Такова точность сокращенных названий: совнархов, совнарком, госиздат. В этом смысле сокращенные названия обладают большой конкретизирующей вещь силой. Так, слово госиздат, мужского рода, несомненно выдвинуто из ряда «издательство»; поэтому «госиздатель» (nomen agentis) — возможно только как пародия, соотношение между «издательство» и «издатель» прерванно. Госиздат — совершенно точное обозначение д а н н о г о единичного по характеру учреждения. В таких случаях перед нами средство унификации слова, подведения его под данную вещь. Но это средство оказывается применимым только тогда, когда называют вещь единичную; если мы назовем сокращенно не единичную, не однородную вещь, а вещь многих рядов, сокращение будет конкретно не больше и не меньше, чем обычное слово. Так случилось со словом «нэп». Вначале было слово «нэпо», обозначавшее «новая экономическая политика»; затем слово изменилось в «нэп», т. е. приобрело формальную принадлежность (мужской род.). [2] Теперь мы

---

[1] Нужно, конечно, отметить и другие факторы, обеспечивающие большую динамичность русской фразы: 1) в фоническом отношении она более выразительна: грабьте — короткое двухсложное слово, начинающееся с крайне выразительного комплекса ГР; на границе слогов—два взрывных: ПТ; между тем в слове «экспроприируйте»—3 предударных и 2 заударных ослабляют фоническую выразительность, 2) суффикс — УЙТЕ(ОВАТЬ) — суффикс несовершенного вида, что во временном отношении дает значению окраску длительности. Все ж таки важной причиной (если не главной) большей выразительности и динамичности русской фразы является их разница в основном признаке и лексической окраске, в собственно семантических моментах.

[2] Слово «нэпо» ощущалось, как иностранное, несклоняемое, ср. «депо».

читаем: «духовный нэп», «борьба с нэпом», «нэпман», «нэпач» и т. д. Мы, разумеется, не подставляем в сокращение слов «новая экономическая политика», мы о политике даже и не мыслим, слово нэп, обозначавшее политику, было сразу же перенесено в соседний ряд — на конкретные результаты политики, на конкретные явления, явления же эти многосторонни, а не единичны.

Таково изменение значения слова нэп. (Кроме того оно обросло специфическим эмоциональным «ореолом».) Если мы присмотримся теперь ко всем оттенкам значения слова «нэп», во втором измененном значении, мы увидим, что у него широкий лексический объем, что слово нэп в этом смысле не более и не менее конкретно, нежели любое несокращенное слово языка; оно уже конкретно в языковом смысле, оно уже неточно, т. е. неадэкватно вещи.

Слово неадэкватно вещи не только потому, что значение эволюционирует, но и потому, что вещь эволюционирует, а слово за нею «не поспевает». Так, в названиях процессов «революция», например, слово, употребляющееся о всех фазисах революции и вместе с тем прикрепленное к одному или нескольким из них.

Кроме того, слово может объединить вещи по признаку, который в данном случае, в конкретном применении — нехарактерен для вещей, а между тем значимость слова может гипнотизировать, объединяя в одно вещи конкретно разные, необъединимые.

6

Каждая речевая конструкция имеет свои внутренние законы, которые определяются ее назначением; слово, в зависимости от того, какая задача на него возлагается. бывает выдвинуто то одной, то другой стороной.

Ораторская речь, имеющая цель убедить, под-

черкивает в слове его влияющую, эмоциональную сторону. Здесь играет свою роль момент произнесения; огромное значение интонации; слова могут быть вышибленными из их значения той или иной интонацией. [1] Здесь важно общее значение фразы,— помимо отдельных слов; это общее значение может, наконец, так деформировать значение отдельных слов, что даст одну видимость «значения» и все-таки может влиять на слушателей и читателей, потому что останется чисто словесный, отъединенный от вещей план (а мы видели, как это много, хотя бы на элементе лексической окраски). Фраза может стать сгустком, который ценен сам по себе, — своей «словесной» и эмоциональной силой.

Далее, для того чтобы убедить, нужны сглаженные слова; такие слова имеют большую эмоциональную убедительность. Ведь когда слово сглаживается, это значит, что оно имеет настолько широкий лексический объем, что в каждом конкретном случае оно уже более не имеет «своего», специфического значения, но является как бы названием всего лексического объема, своим собственным названием. Оно совершенно отвыкается от конкретности, но в нем остается клубок ассоциаций, очень эмоциональный, хотя и спутанный; чем больше захватано такое слово, тем больше в нем эмоциональных оттенков, помимо конкретного значения. Так рождается речь, построенная на «фразе»: «слова, свова, слова».

Как убеждающая — такая речь может быть сильна; она создала сильную традицию. Это — собственно

[1] Ср. легенду о Петре Амьенском, иноязычную речь которого слушающие не поняли, и все же пошли за ним. Значение интонации сказывается в тех случаях, когда слова, не имеющие бранного смысла, произносятся с угрожающей, бранной интонацией, и наоборот, когда бранные слова произносятся с ласкательной интонацией. Слова здесь просто «речевой материал», вне значения, восполняющий «значащий» интонационный ряд.

главный тип ораторской речи; и во многом с нею совпадает тип газетной статьи, цель которой «убеждение» или «освещение факта». У газетной статьи свои традиции; здесь должны быть приняты во внимание фельетоны и хроникерская заметка, которые во многом влияют на стиль любой «освещающей» статьи. Но общее основное задание сближает такой тип статьи с ораторской убеждающей речью. Ведь здесь важно не сказать о факте (это задача информационной статьи), здесь важно осветить факт. Поэтому названи е, конкретное вышелушивание факта, вещи из слова здесь не нужно. Здесь нужно сопоставить факты с другими, вдвинуть их в известный ряд, и ключом к такому ряду может быть слово, отсюда искусство «уклончивой фразы», дающей значение в словесном плане, непереводимое на вещный; отсюда — обильные цитаты, как готовый, словесный материал, имеющий уже свою окраску; цитата в статье обычно служит окрашенным трамплином для перехода к настоящему моменту, к разбираемому факту, и словесное действие трамплина сохраняется и помимо самого перехода. И противоположным типом является речь разубеждающая, дающая новое освещение. Здесь самым сильным полемическим оружием будет, во-первых, использовать приемы противника, во-вторых, противопоставить его исторически сложившейся традиции — новую, свежую.

Разубеждающая речь есть в то же время и речь «убедительная», но приемы убеждения, самый строй речи будут другие,—в зависимости от разного назначения обоих типов. Но, конечно, приемы, выработанные в разубеждающей речи, могут затем примениться и в речи убеждающей. И здесь — новый эволюционный этап типа убеждающей речи.

Разубеждающая речь открывала новые приемы и для убеждающей речи. Новая традиция, противопоставленная

старой — и в этом смысле сильная и действующая, — была сильна не только в этом противопоставлении, а сама по себе становилась новым этапом стиля.

7

Обращу сначала внимание на один с виду мелкий, а на деле характерный лексический прием Ленина — ленинские кавычки.

Из фразы противника изымается слово и ставится под кавычки (графические или интонационные). Стоит просмотреть статьи и речи Ленина, чтобы увидеть, что они пестрят этими кавычками. Ленин любит говорить словами противника, но он их заставляет заподозривать, лишает их силы, оставляет от них шелуху.

Приведу один пример:

Империалистическая война, требуя неимоверного напряжения сил, так ускорила ход развития отсталой России, что мы «сразу» (на деле как будто бы сразу) догнали Италию, Англию, почти Францию, получили «коалиционное», «национальное» (т. е. приспособленное для ведения империалистической бойни и для надувания народа), «парламентское правительство».[1]

Слова: коалиционное, национальное, парламентское правительство взяты в кавычки. Слово вышиблено из его позиции. Слово заподозрено в его конкретном значении. Слова «национальное, коалиционное, парламентское» — слова с сомнительным конкретным значением. Подчеркивается, что у них нет реального лексического объема, что они,—собственно, затасканное название самого лексического объема и ничего более, — «название названия». Слово, как собственное название, слово с вы-

---

[1] «Первый этап первой революции». Н. Ленин, том XVI, стр. 10.

ветрившимся лексическим объемом, — это подчеркивают иронические кавычки.

И, кроме того, они иронически подчеркивают лексическую окраску: все три слова — слова «высокой» политики, кстати выразительные и фонически, помимо значения. (Это еще подчеркивается ироническим толкованием, данным в нарочито сниженной лексической окраске, — «бойня», «надувание».)

Это любопытный случай. Собственно такое слово, как «сразу», — слово нецентральное в предложении, — это по значению как бы усиление слова «догнали». В убеждающей речи эти второстепенные по значению, но в то же время усиливающие, подчеркивающие слова попадаются очень часто, и в общей массе слов они играют роль нажима, почти незаметного, но сильно действующего.

Характерно, что и этот прием убеждающей речи Ленин в приведенной цитате обессиливает, эмоциональное «сразу», повидимому, второстепенного значения, он берет в кавычки и дает поправку: как будто бы сразу.

Таким образом, в этом случае подчеркивается не пустота слова, не его словесная сторона, а его невязка с тем, что на «деле», — невязка с вещным планом.

Из слова выдернута вещь, которая неадэкватна слову, слово поколеблено в его связи с вещью, и дана поправка.[1]

Здесь ясно, что тогда как убеждающая речь идет по руслу эмоциональному, тогда как она стремится использовать чисто словесный план, неразложенные «цельные» значения слов, со всеми примесями, которые дает им лексический план, со всеми эомоциональными оттенками,

[1] У Ленина есть и не только иронические кавычки; сплошь и рядом он употребляет в кавычках вообще слова ходовые «не свои»; этим как бы подчеркивается, что автор за слово не ручается, что он берет первое попавшееся слово для обозначения вещи. Таким образом, здесь слово не разоблачается, а за него просто не ручаются. Это кавычки осторожные.

и тогда как для нее фраза является цельным сгустком, некоторым синтетическим целым, часто ценным сам по себе, разубеждающая речь идет по пути разложения этих сгустков анализа их, вышелушивания слова из фразы и вещи из слова.

Сглаженное слово может быть подчеркнуто в словесном плане; последняя ступень сглаженного слова — это окончательный разрыв его с конкретными, специфическими значениями, когда слово употребляется как «название названия», как обозначение самого лексического единства.

Таковы в прессе «слова с большой буквы».

Родина, Революция, Восстание, — в самой графике подчеркнуто, что здесь говорится не о специфических значениях, встречающихся на пространстве лексического единства, нет, здесь, собственно, дано название самого лексического единства, — это словесное обозначение самого слова. Мы видели, что эмоциональное воздействие у сглаженных слов имеется, что как раз отсутствие специфического, конкретного в них значения оставляет простор для эмоциональных оттенков, окружающих слово вне конкретных значений. [1]

Ленин противополагает большим буквам Керенского свои кавычки: «Дело Народа», — пишет он, — фразерствует «под якобинца». Грозный тон, эфектные революцион-

---

[1] Это относится даже к таким написаниям, как Евреи, Немцы и т. д., которые были приняты, конечно, сознательно, в «Новом Времени»: здесь дело идет не о конкретных национальностях, а об общих названиях лексических единств, окруженных известным эмоциональным «ореолом». (Разумеется, это не относится к словам, обычно выдвинутым графически-собственным именам.)

Интересно, что «аллегория» XVIII и XIX веков и «символ» XX века в русской поэзии тоже изображаются часто «большой буквой». Здесь подчеркивается тоже, что и в приведенных примерах: отсутствие конкретных, специфических значений: слово, как «название названия», — и тоже подчеркивается известный эмоциональный «ореол».

ные восклицания. «Мы знаем довольно», «вера в победность нашей Революции» (обязательно с большой буквы), «от того или иного шага русской революционной демократии... зависят судьбы всего так счастливо, так победно поднявшегося Восстания (обязательно с большой буквы) трудящихся». Конечно, если слово Революция и Восстание писать с большой буквы, то это «ужасно» страшно выходит, совсем как у якобинцев. И дешево и сердито».[1]

Таким образом, тогда как в случае со словом «сразу» обращено внимание на невязку слова с вещью, — в этом случае «Восстание», а также в случае с «национальным», «коалиционным» и т. д. разоблачается самое слово в его значении. По этим двум руслам и идет полемическая «языковая политика» Ленина.

8

Ленин борется с гладкими словами, с теми словами, в которых только туманно представляются конкретные, специфические значения,— конкретные ветви лекчического единства, но которые сохраняют свою чисто словесную силу, являясь только названиями самого лексического единства, названием названия, затуманенного сильным действием лексического плана, в котором движется речь; и как я сказал, чем более захватано такое слово, тем сильнее в нем эмоциональный «ореол». Ленин пишет о таких словах:

«Поменьше болтовни о «трудовой демократии», о «свободе, равенстве, братстве», о «народовластии» и тому подобном: сознательный рабочий и крестьянин наших дней в этих надутых фразах так же ловко отличает жульничество буржуазного интеллигента, как иной житейски опыт-

[1] «О вреде фраз», т. XIV, стр. 223.

ный человек, глядя на безукоризненно «гладкую» физиономию и внешность «благородного человека»: сразу и безошибочно определяет: по всей вероятности мошенник».[1]

Ленин-полемист занимается последовательной ловлей благородных слов, которые «по всей вероятности мошенники».

Для того чтобы разоблачить мошенничающее слово, нужно взрыхлить его замкнутое, сглаженное лексическое единство, нужно разоблачить его лексический план. Ленин говорит о «свободе вообще», «демократии вообще», «революции вообще», «равенстве вообще».

Он занимается анализом конкретных специфических значений слова, анализом лексического единства слов; полемизируя, разоблачая лозунг, он дает его словарный анализ и указывает затуманивающее действие фразы и лексического плана.

«Спрашивайте:

— Равенство какого пола с какими полом?

— Какой нации с какой нацией?

— Какого класса с каким классом?

— Свобода от какого ига или от какого класса?

Кто говорит о политике, о демократии, о свободе, о равенстве, о социализме, не ставя этих вопросов, не выдвигая их на первый план, не воюя против прятанья, скрыванья, затушевывания этих вопросов, тот худший враг трудящихся».[2]

Лексическое единство взрыхлено. Слово, как название лексического единства, перестает существовать. Исчезает эмоциональный «ореол» «слова вообще» и выдвигаются отдельные конкретные ветви лексического единства. «Слову

---

[1] «Великий почин», т. XVI, стр. 255.

[2] «Советская власть и положение женщины», т. XVI, стр. 363.

вообще» противопоставлены аналитические ветви, им объединенные.

«Равенство есть пустая фраза, если под равенством не понимать уничтожения классов. Классы мы хотим уничтожить. В этом отношении мы стоим за равенство. Но претендовать на то, что мы всех людей сделаем равными друг другу, — это пустейшая фраза и выдумка интеллигента, который иногда добросовестно кривляется, вывертывает слова, а содержания нет — пусть он называет себя писателем, иногда ученым и еще кем бы то ни было». [1]

Тот же анализ проделан по отношению к лозунгу «свобода».

«Всякая свобода, если она не подчинена интересам освобождения труда от гнета капитала, есть обман» (стр. 205).

Вместо слово «свобода» — названия лексического единства — говорится: «всякая свобода», т. е. дается конкретный лексический план.

И при анализе лексического единства всплывает, что его застывшее название, его символ, не включает в себе всех его конкретных ветвей, обнажается его бедность конкретными ассоциациями. При богатстве эмоциональных ассоциаций обнажается затуманивающее действие лексического плана. В составе единства оказываются противоречивые конкретные ветви значений, исторически не вошедшие, как составная часть в традиционное название слова, в его «символ».

«Слово «свобода» — хорошее слово. На каждом шагу «свобода»: свобода, торговать, продавать, продаваться и т. д.». [2]

---

[1] «Об обмане народа лозунгами свободы и равенства», т. XVI, стр. 209.

[2] «Речь на митинге» в П.Б. 13 марта 1919 г.

И, наконец, языковая игра (каламбур), обнажающая разные ветви лексического единства и противопоставляющая их лозунгу «названию лексического единства».

«Свободная торговля хлебом — это значит свобода наживаться для богатых, свобода умирать для бедных». [1]

Того же типа разоблачение слова «демократия» и «революция».

«Господа, герои фразы! Господа, рыцари революционного краснобайства! Социализм требует отличать демократию капиталистов от демократии пролетариев, революцию буржуазии и революцию пролетариата, восстание богачей против царя и восстание трудящихся против богачей». [2]

«Надо только, чтобы фраза не темнила ума, не засоряла сознания. Когда говорят о «революции», о «революционном народе», о революционной демократии и т. п., то в девяти случаях из десяти это льганье или самообман. Надо спрашивать, о революции какого класса идеть речь, о революции против кого». [3]

Так же как приставка к общему лозунгу «свобода» диференцирующего эпитета «всякая», «какая» переносит лозунг, застывшее «название названия», тень лексического единства, в конкретный план, так и «революция», — «революция вообще» — слово без конкретных ветвей лексического единства, слово-название самого себя получает диференцирующую приставку «против кого».

Эта приставка неожиданна, — именно потому, что слово «революция» залакировано и как будто не требует

---

[1] «Ответ на запрос крестьянам», «Правда», 1919 г., № 35.

[2] «О вреде фраз,» стр. 223.

[3] «О твердой революционной власти», стр. 173.

диференциации, — в этом особенность «сглаженных слов». Вопрос «против кого» переносит слово в конкретный лексический план. В данном случае это так ясно, что мы ощущаем как бы частичную перемену значения:

1) революция.

2) революция п р о т и в кого?

Тот же перенос в конкретный лексический план в анализе слова «народ».[1]

«Земля всему народу». Это правильно. Но народ делится на классы. Каждый рабочий знает, видит, чувствует, переживает эту истину, умышленно затираемую буржуазией и постоянно забываемую мелкой буржуазией».[1]

И здесь сглаженное слово-лозунг, ставшее собственным названием, как бы меняется в значении, переходя в конкретный лексический план.

Это основано на том, что слово «народ» со времени народовольцев употреблялось как лозунг в специфическом конкретном значении: народ — простой народ (факультативно — крестьянство). Лозунговое употребление быстро сглаживает конкретность, превращает слово в «название слова», с особым эмоциональным ореолом; конкретное, специфическое значение стирается и сглаженное лозунговое слово начинает распространяться на все лексическое единство. Само собою объем лексического единства мыслится при этом туманно, так как в слове сказывается затуманивающее действие лексического плана: в нем остается «ореол» от старого значения, несмотря на то, что слово уже прилагается ко всему объему лексического единства.

Таким образом лексическое единство было покрыто лозунговым словом с эмоциональным ореолом. Поэтому сопоставление с лозунговым словом «н а р о д» простого

---

[1] «О необходимости основать союз сельских рабочих», статьи — «Правда», 1917 г., № 91.

слова «народ» как бы переставляет опорный пункт лексического единства, открывает его другим ключом, изменяет лексический план. Нельзя сказать, употребляя лозунговое слово:

«Народ» делится на классы.

Это можно сказать, только сняв со слова лозунговый ореол:

Народ делится на классы.

Поэтому во фразе Ленина слово народ кажется переменою значения. Слово переведено в другой лексический план, и этот план позволяет проанализировать лексическое единство, «объем слова».

И этот сдвиг оказывается сильным рычагом; слово без ореола вернулось в ряд всех слов. Старое лозунговое слово «народ» противополагалось слову «правительство», «власть», без ореола оно теряет с ним связь по противоположности: «правительство, какой бы формы правления оно ни было, выражает интересы определенных классов, поэтому противополагать правительство и народ... есть величайшая теоретическая путаница».[1]

Слово, замкнутое ореолом, «не подпускало» к себе, оно не поддавалось анализу, оставалось действенным, влияющим в словесном плане, без ореола оно входит в ряд всех слов, и этот анализ допускает.

Сдвиг лексического плана, затуманившего основной признак и вместе конкретный объем лексического единства, позволяет их вновь восстановить.

Сюда же относится борьба с неприятными обозначениями, с застывшими образами. Каждый образ в языке изнашивается, застывает. Когда он «жив», действен, — это значит, что слово как-то отодвинуто, что есть в слове какая-то невязка, динамизующая значение. Эта невязка может происходить от того, что в слове столкнулись два

[1] «Речь Ленина на съезде Советов». «Правда», 1917 г., № 95.

значения, два лексических единства, два основных признака — и эти два лексических единства теснят друг друга (метафора). Это может происходить из-за невязки фразового смысла (т. е. смысла слова, определяемого фразою) с основным признаком (лексическим единством) данного слова.

Во всяком случае, невязка обязательна для действенного живого образа.

Когда же образ стирается, — это значит невязка прекратилась — основной признак слова стерся, — и слово удобно укладывается в фразу, не выдвигаясь, становится однородным с другими. И такое слово, со стертым основным признаком, стершим образ бледнее, чем «простое», «необразное» слово, именно потому, что в нем стерт основной признак, стерто сознание его, как лексического единства. Если бы мы захотели проанализировать конкретные значения этого слова, ключ оказался бы потерянным.

Например, «страна» в значении «народ». Этот образ мог быть живым когда-то, т. е. в слове могло ощущаться, что оно в семантическом отношении выдвинуто, неоднородно с другими словами. Эта выдвинутость была основана на том, что фразовый смысл слова не вязался с основным признаком слова — с его лексическим единством. Это станет ясно, если мы возьмем в пример еще не совсем стершийся образ: «земля» — народ.

Перед нами фраза:

Вся земля откликнулась.

Здесь фразовый смысл слова, его значение, определяемое фразой, не вяжется с тем основным признаком, который жив в слове «земля». Фразовый смысл не покрывается основным признаком, основной признак выделяется и окрашивает всю фразу. Она семантически обостреннее, чем:

Весь народ откликнулся.

Теперь перед нами «страна» — народ. Этот образ стерся. Что это значит? Это значит, что фразовый смысл затемнил основной признак часто употреблявшегося именно так слова. Слово страна также мало выдвинуто, как слово народ. Основной признак лексическое единство слова «страна» исчезло; и вместе с тем это слово стало глаже, чем слово «народ»; ведь раз исчез основной признак, стало быть исчезла возможность разносить слово «страна» по конкретным специфическим значениям, по конкретным ветвям лексического единства. Такое гладкое слово тоже может быть словом-«мошенником», потому что самая сглаженность делает его неуязвимым. Потерян основной признак, стало быть потерян ключ к конкретным специфическим значениям, осталось слово — маска, слово, которое в фразе «звучит», значит, но за пределы свои не пускает; слово «непрямое», не свое, «чужое», а сознание невязки чуждости — стерто.

Ленин - полемист сдвигает с места эти застывшие образы, подбирает к ним ключ; он цитирует речь Маклакова: «Власть будет леветь все больше и больше, пока страна будет праветь все дальше и дальше» и анализирует цитату следующим образом: «Страной» Маклаков называет капиталистов. В этом смысле он прав. Но «страна» рабочих и беднейших крестьян, уверяю вас, гражданин, раз в 1 000 левее Черновых и Церетели и раз в 100 левее нас. Поживете — увидите. («На зубок новорожденному... «новому» правительству»).

Здесь застывший образ сдвинут тем, что он прямо со поставлен с конкретными значениями, — не своими, а того слова, которое подсказывается фразовым смыслом: Нельзя сказать: страна рабочих и беднейших крестьян левеет, хотя и можно сказать: страна левеет.

Конкретизация сбросила со слова маску, оно оказы-

вается застывшим, скрывающим одно специфическое значение «соседнего» слова «народ», между тем как именно вследствие его сглаженности, застылости его легко и незаметно подставили на место всего ряда значений слова «народ».

9

Выше я сказал о «вещной» конкретности и словесной неконкретности иностранных терминов. Они конкретны только по связи с вещью. Если эта связь неизвестна, — у них нет ассоциативных нитей, ведущих к другим словам,— у них бедный лексический объем. И вместе с тем, даже если связь этих терминов с вещью неизвестна или затемнена (а стало быть, в виду особой, от единенной природы иностранного термина — порваны вообще ассоциативные нити), такое слово-термин, как «гладкое» слово, имеющее «благородную» лексическую окраску, может пройти незамеченным,

Это самый обычный тип «мошенничества слов».

Приведу пример разоблачения таких слов Лениным:

«Как прячут прибыль господа капиталисты». [1]

«. . . На счете особого резервного капитала показана сумма $5^1/_2$ млн рублей. Именно в так называемый резерв или резервный капитал сплошь да рядом записывают прибыль, чтобы скрыть ее. Если я, миллионер, получил 17 млн рублей прибыли, из них 5 млн «резервировал» (т. е. по-русски отложил про запас), то мне достаточно записать эти 5 млн как «резервный капитал», и дело в шляпе».

«. . . Равным образом, сумма в 224 тыс. рублей «невыплаченный дивиденд акционерам» тоже в общей сумме прибылей не значится, хотя всякому известно, что дивиденд выплачивается из чистой прибыли».

---

[1] «Правда», 1917 г., № 947.

Случай классический, — мошенническое слово участвует в действительном мошенничестве, и разоблачение мошенничающего слова равносильно обвинению в действительном мошенничестве.

«Гладкий», «благородный» лексический вид слова («иностранный термин») при сниженном переводе на русский язык исчезает, и обнаруживается простое значение.

10

Слова-названия стираются очень быстро. Они обозначают конкретную вещь и поэтому начинают играть красками вещи, приобретают окраску от вещи.

В этом смысле слова «эсэр» также конкретно как «социал-революционер»; «эсдек» также конкретно как «социал-демократ». У этих слов («эсэр» и т. д.) есть своя окраска, идущая от обозначенной вещи, а не от названия.

Но, оказывается, слова-названия не совсем стираются, значение все же остается и помимо обозначения.

На этом основано полемическое употребление названий враждебных партий.

Коммунистические газеты не станут писать «конституционалист-демократ», они пишут прямо «кадет» и даже не «к.-д.», ибо «к.-д.» обозначение вещи; обозначения значения, тогда как «кадет» порвало совершенно со значением и является только обозначением, только названием, и притом самостоятельным словом, что окончательно вытесняет все следы значения слова «конституционалист-демократ»); название «эсэр» тоже только обозначение вещи, тоже самостоятельное слово, порвавшее со значением («социалист-революционер»); и в этом смысле оно конечно дальше уводит от словесного значения чем «с.-р.», которое одновременно является

обозначением вещи и обозначением значения. [1] Поэтому, например, очень сильным приемом было окрестить «союзниников» Антантой и т. д. Нетрудно заметить, что слово «союзники», как обозначение, — стертое слово, и все же в нем была и некоторая возможность оживить значение, при известных фразовых условиях. Слово «Антанта» лишало этой возможности (кроме того, самое звуковое строение слова было несколько комическим: ан-тан; комической же была и ассоциация со словом «танта»).

Когда вещь только обозначают, а ее название лишается своего значения, происходит заметное снижение вещи.

Поэтому каждое оживление в значении названия повышает самую вещь.

Как можно оживить значение? Это можно сделать, только сменив старое название и осмыслив новое.

Перемена названия партии «социал-демократы большевики» на «коммунисты» было не только терминологическим размежеванием с «социал-демократией», [2] но и оживлением значения.

Перемену названия Ленин мыслил именно как сдвиг, как борьбу с языковой рутиной; привычность старого названия не довод за сохранение его, а довод за перемену:

«Массы привыкли, рабочие «полюбили» свою социал-демократическую партию».

---

[1] Поэтому же враждебная коммунистам пресса не употребляет слова «коммунисты», а употребляет синоним «большевики» — это потому, что значение слова «коммунисты» гораздо больше подсказывает, чем слово «большевики», которое таким образом является только обозначением вещи.

[2] Ср. «Старое название нашей партии облегчает обман масс, тормозит движения вперед, ибо на каждом шагу, в каждой газете, в каждой парламентской фракции масса видит вождей, т. е. людей, слова которых громче слышны, дела дальше видны, и все они «тоже — социал-демократы»... все они предъявляют к уплате старые векселя, выданные «социал-демократией». («Задачи в нашей революции». т. X, стр. 61 — 62.)

«. . . . Это довод рутины, довод спячки, довод косности. А мы хотим перестроить мир.

. . . . И мы боимся сами себя.

Мы держимся за «привычную», «милую», грязную рубаху.

Пора сбросить грязную рубаху, пора надеть чистое белье».

Здесь подчеркнута динамика нового названия, — бояться нового своего названия, — значит бояться самого себя, потому что новое название, оживляя значение, сдвигает самую вещь — непривычно возвышает ее и, отмежевывая, отделяет от других.

Замена названия произведена не только потому, что вещь больше не соответствует ему, но, главным образом, потому, что «старое», «привычное» название обносилось как грязное белье.

Слово может быть живым, не сглаженным, не изношенным — и оно все-таки неадэкватно вещи. Оно, может быть, неадэкватно вещи потому, что задевает одну какую-либо сторону вещи, а других не покрывает. Тогда это слово объединяет вещи по нехарактерному признаку и, объединяя их, неправильно отождествляет. Оно может также быть неадэкватно вещи, если вещь текуча, процессуальна. Тогда каждая новая фраза процесса отличается в вещном плане от старой, а в словесном не отодвигается.

Пример первого.

Ленин проводит ход рассуждений эсеров: «Нас обвиняют в том, что мы были в блоке, в соглашении с Антантой, с империалистами. А вы, большевики, разве вы не были в соглашении с немецкими империалистами? А что такое Брест? А разве Брест не есть соглашение с империалистами? Вы соглашались с империализмом немецким в Бресте, мы соглашались с империализмом французским, — мы квиты, нам не в чем каяться».

Ленин анализирует: «Чтобы этот вопрос выяснить, я позволю себе привести сравнения с индивидуальным обывателем. Представьте себе, что ваш автомобиль окружают бандиты и приставляют вам револьвер к виску. Представьте себе, что вы отдаете после этого бандитам деньги и оружие, предоставляя им уехать на этом автомобиле. В чем дело? Вы дали бандитам оружие и деньги. Это факт. Представьте себе, что другой гражданин дал бандитам оружие и деньги, дабы участвовать в похождении этих бандитов против мирных граждан. В обоих случаях есть соглашение. Записано оно или нет, сказано оно или нет, это не существенно. Можно себе представить, что человек отдает молча свой револьвер, свое оружие и свои деньги. Ясно содержание соглашения. Он говорит бандитам, «я тебе дам оружие, револьвер и деньги, ты мне даешь взамен уйти от приятной близости с тобой», соглашение налицо. Точно также возможно, что молчаливое соглашение заключается между человеком, который дает оружие и и деньги бандитам для того, чтобы дать им возможность грабить других, и который затем получает частицу добычи. Это тоже молчаливое соглашение». Я вас спрашиваю: найдите мне такого грамотного человека, который не сумел бы различить обоих соглашений.[1]

Слово «соглашение» — живое конкретное, специфическое. И все же оно в данном случае покрывает вещи разные, потому что пункты вещей, как объединяемые словом для самих вещей, нехарактерны.

Эта неадэкватность слова и вещи обнаруживается в приеме упрощения. Вещи выбираются не только самые конкретные, но и самые остро-противоположные (тот, кого грабят — тот кто принимает участие в грабеже), и в этих остро противоположных вещах устанавливается

[1] «Об обмане народа лозунгами свободы и равенства», т. XVI стр. 198 — 199.

общий пункт, — разбираемое слово («соглашение»). Раз это слово оказывается общим для таких разных вещей, значит оно нехарактерно для них, их не покрывает.

Другой случай, когда слово покрывает текущий процесс.

Перед нами слово «революция», но не в сглаженном, нелозунговом значении, а в его конкретном специфическом значении. Так как слово означает процесс, то оно должно покрывать разные фразы его, но на деле легко прикрепляться к одной фразе его.

Ленин полемизирует с этим явлением:

«Обычно ссылаются на «последний» довод: у нас революция. Но этот довод насквозь лживый. Ибо наша революция до сих пор дала только власть буржуазии. Что даст завтра наша революция, — возврат к монархии, укрепление буржуазии, переход к власти к более передовым классам, — мы не знаем и никто не знает. Значит, ссылаться на «революцию» вообще — есть грубейший обман народа и обман самого себя».[1]

Поэтому формулы определения не должны быть «одноцветными», чтобы из них не ускользала «чрезвычайно сложная, по меньшей мере двухцветная действительность (Письма о тактике, I).

В силу этого Ленин протестует против помещения в партийной программе слов «Всемирная Советская Республика».

«... Претендовать сейчас на то, чтобы дать в программе выражение законченного процесса было бы величайшей ошибкой. Это было бы похоже на то, как если мы сейчас в программе выставили всемирный Совнархоз. А между тем к этому уродливому слову «Совнархоз» мы сами еще не сумели привыкнуть; с иностранцами, гово-

---

[1] «Соломинка в чужом глазу», т. X, стр. 231.

рят, бывают случаи, когда они ищут в справочнике, нет ли такой станции. Эти слова мы не можем дать декретировать всему миру». [1]

Каждое слово является закреплением процесса и по этому либо забегает вперед, предупреждает самый процесс, либо запаздывает, прикрепляясь к какой-либо одной фазе процесса. Чтобы процесс не застывал в сознании, а действительность не становилась через призму слова одноцветной, приходится проверять слова, обнажить их связь с вещью.

«Надо уметь приспособить схемы к жизни, а не повторять ставшие бессмысленными слова о «диктатуре пролетариата и крестьянства вообще», — пишет Ленин в «письмах о тактике.» [2]

11

Таким образом, полемическая «языковая политика» Ленина выражается:

1) в принципиально-осторожном отношении к словарю (ср. пример «сразу догнали»), в заподозревании самого слова (термин Ленина: «слово-мошенник»);

2) в вышелушивании из власти фразы конкретного значения слова (тот же пример);

3) в борьбе против гладких слов-лозунгов с туманным объемом лексического единства и с властью лексического плана («Свобода», «Равенство», «Народ»), в снятии с них «ореола» и в переводе их в другой лексический план, позволяющий проанализировать объем лексического единства;

4) в борьбе против слов-терминов с туманным объемом лексического единства, которым затемнен и заменен

[1] «Заключительное слово на вопрос о партийной программе», 19/III — 1919 г.

[2] «Письмо I», т. X, стр. 29.

«высокой» лексической окраской (разоблачение слова — резервный капитал);

5) в борьбе против старых износившихся слов за отмежевание вещи и оживления значения («коммунисты», вспомни «социал-демократы большевики»);

6) в борьбе против слов, которые объединяют разные вещи против нехарактерных слов («соглашение» эсеров с французским империализмом и «соглашение» коммунистов с немецким империализмом);

7) в борьбе против «одноцветных» слов, выражающих «двухцветную» процессуальную действительность, с конкретным анализом вещи в каждом случае (с процесса снимается неподвижное слово: анализ слова революция).

12

Это полемическое использование словаря противников было не только чисто отрицательно, в самой полемике противополагались лексическим приемам противника приемы противоположные. В этом смысле самая полемика Ленина была значительным сдвигом традиции и в области русской ораторской речи и в области русской газетной статьи.

В анализе словаря противника Ленин уже дает все характерные черты своего словаря. Укажу всего лишь еще на две черты его словаря: приемы снижения высокого стиля, приемы ввода лексической окраски и приемы словарной конкретизации.

Самый резкий прием снижения — употребление слов, которые по самому своему назначению «низки», — таковы слова бранные.

Употребление бранного слова в ораторской речи или газетной статье — прием, сразу снижающий высокий план, переводящий речь на план бытовой.

При этом не так важна «бранность» слов, как то, что они в данной конструкции новы. Есть «ругань» литературная и даже характерная для литературы, — такие бранные слова, разумеется, не будут играть той же роли, что бранные слова, неупотребительные в данной конструкции, будь то ораторская речь или газетная статья.

Вначале я упоминал о том впечатлении, которое производит в замкнутых литературных конструкциях употребление «запрещенных по низости» бытовых слов. Такие лексические приемы повышают действие речи, сдвигают ее (разумеется, пока сами не изнашиваются). Такова же и роль этих нарочито низких слов в речи ораторской (или, в меньшей мере, в газетной) — они обращают на себя внимание, они «бьют», «задевают».

Ср. «Вы шуты гороховые, ибо вы прекраснодушными словами заговариваете и заслоняете вопрос о голоде».[1]

«Есть ведь такие мерзавцы, которые после года советской работы, когда между прочим продовольственники доказали, что мы 42 тыс. вагонов с продуктами за последние месяцы, дали деревне, а получили взамен хлеба только 39 тыс. вагонов, есть мерзавцы, которые все же кричат»: крестьяне, вас грабит советская власть».[2]

Сюда же относятся бранные слова, имеющие комическую окраску. Сниженная речь не боится «комической» окраски, тогда как высокая допускает только «остроумие» (т. е., главным образом, игру словами, каламбуры):

«Я очень хорошо помню сцену, когда мне пришлось в Смольном давать грамоту Свинхувуду (что значит в

[1] «Об обмане народа лозунгами свободы и равенства», т. XVI, стр. 215.

[2] «Речь на митинге в ПБ.» 13/III — 1919 г.

переводе на русский язык, «свиноголовый»), представителю финляндской буржуазии».[1]

Здесь словарный комизм поддержан тем, что он мотивирован, дан, как «перевод».

Почти столь же сильно действие слов, имеющих хотя и не бранную, но «порицательную», пейоративную окраску, а главное «бытовую», т. е. в литературном отношении сниженную:

«Английские газеты открыто хвастали и английские министры тоже, что они дали помощь Деникину»...[2]

(Следует обратить внимание кстати и на синтаксис в этой фразе: «и английские министры тоже», — этот синтаксис удаляет от литературы и придвигает к бытовой речи.)

Ср. также: «Он (Бутлид) нас уверял,—эти господа любят хвастаться,—что Америка—все, а кто же считается с Францией при силе Америки. Когда же мы подписали договор, так и французский Клемансо и американский министр сделали такого рода жест. (Делает красноречивый жест ногой.)[3]

Бутлид окаменел с пустейщей бумажкой, и ему сказали: кто же мог ожидать, чтоб ты был так наивен, так глуп и поверил в демократизм Англии и Франции».

Здесь собственно слова «хвастаться» эпитет: «пустейшая бумажка», — так же красноречивы, как жест ногой. Это употребление слов, имеющих «бранную» окраску, ведущую к быту, — в ораторской речи так же не-

---

[1] «Речь на заседании ВЦИК 19/III — 1919 г.». «Партийная программа».

[2] «Современное положение», т. XVI, стр. 263.

[3] «Доклад Совета Народных Комиссаров», 6/XII — 1919 г., т. XVI, стр. 415.

обычны для словаря ораторской речи, как необычен для ассортимента ораторских жестов «красноречивый жест ногой». «Так же, как он» — эти слова не только снижают всю речь, не только сбивают «ореолы» и «высоту» противников, но апеллируют к бытовой речи каждого, апеллируют к быту, связывают речь ежедневной и повседной речью каждого, а стало быть протягивает между ораторской речью и слушателем самые прочные и количественно и качественно бытовые ассоциативные связи.

С этой точки зрения и важна лексическая окраска ленинской речи. Таков «перевод» иностранного лексического плана в русский план (мы видели комический «перевод» фамилии Свинхувуда).

Ср.: «Вопрос: как быть, если в России власть перейдет в руки С. Р. и С. Д., а в Германии не произойдет такой революции, которая бы низвергла не только Вильгельма II, но и немецких Гучковых и Милюковых, ибо если немецкого Николая II заменят немецкие Гучковы и Милюковы, то по отношению к войне ровно ничего не изменится». [1]

Назвать Вильгельма II немецким Николаем II — это значит не столько уподобить их друг другу, сколько перенести все в русский лексический план. При этом здесь «Николай II» не есть, конечно, именно «Николай II», а только самая конкретная, самая ассоциативно богатая конкретизация слова «царь, самодержец» и т. д., произведенная в специфически русском и современном лексическом плане. Такие «переводы» обладают такой огромной снижающей предмет с читателем силой, что все остальное в статье, что относится к Вильгельму II и немецкой буржуазии, будет о к р а ш е н о всей ассоциативной живостью р у с с к о й л е к с и ч е с к о й с р е д ы.

---

[1] 18/IV — 1917 г. «Н а ш и в з г л я д ы», «П р а в д а», № 35.

Таковы же и следующие примеры лексической окраски, ведущей к быту:

«Дохозяйничались господа из Временного правительства».[1]

Самый удобный прием ввести богатый такой лексической окраской словарный материал, —это материал образной речи.

Подобно тому, как рифма в стихах связывает между собой не только *окончания* слов и не только рифмующие и *слова*, но и *целые* стихи, строки, кончающиеся этими рифмами, так и образ соединяет в сознании не только два данных понятия, два данных слова, но приводит в связь два целых лексических единства, которые в свою очередь каждое ведет к разным лексическим средам:

«Рядом с этим правительством, в сущности, простым приказчиком миллиардных «фирм» Англии и Франции с точки зрения данной войны, возникло новое...

.....Русский капитал есть лишь отделение всемирной «фирмы», ворочающей сотнями миллиардов рублей и носящей названия: «Англия и Франция».[2]

Здесь даны образы: Англия и Франция — фирмы; Временное правительство — приказчик. Этот образ развернут: Англия и Франция — не только фирмы, но и «миллиардные фирмы», «фирмы, ворочающие сотнями миллиардов рублей» причем во второй фразе образ дается в сгущенном подчеркнутом виде: «фирмы, *носящей название* Англия и Франция», и таким образом слово «фирма» дает тон, превалирует над второй частью образа; «Англия» и «Франция» — это уже не «фирмы», а

---

[1] «*К чему ведут контр-революционные шаги Временного правительства*». «*Правда*», № 43, 1917 г.

[2] «*Первый этап первой революции*», т. XIV, стр. 10.

только «названия фирм». Эти лексические единства: «фирма», «приказчик» — ведут ассоциативными нитями очень далеко в толщу повседневного буржуазного быта и очень сильно лексически окрашивают все, что после этого говорится еще об Англии и Франции и внешней политике Временного правительства.

Второй словарный прием, который здесь отмечу особо, — это прием лексической конструкции.

Здесь для Ленина характерно употребление единственного числа в собирательном значении (американец вместо американцы, рабочий вместо рабочие). Этот прием делает фразу конкретнее.

«Рабочий говорит» и «рабочие говорят», во втором случае множественное число лишает подлежащее конкретности, вносит в значение оттенок обобщенности, не конкретное множественное число «рабочие», а обобщающее: «рабочий класс».

Между тем «рабочий», хотя и собирательное, но единственное число делает его конкретным.

Вместе с тем «рабочий г о в о р и т» конкретнее и во временном отношении, чем «рабочие говорят».

Второе — общее, оно не имеет в виду настоящий момент (можно заменить его: «в рабочих словах говорят, утверждают»). Эта конкретность единственного числа позволяет развертывать общие утверждения в форме конкретных сцепок:

Ср. «Мира без аннексий и контрибуций нельзя заключить, пока вы не откажетесь от собственных аннексий. Ведь это же смешно, это игра, над этим смеется в Европе каждый рабочий, — он говорит: на словах они красноречивы, призывают народы свергать банкиров, а сами отечественных банкиров посылают в министерство».[1]

[1] «В с е р о с с и й с к и й С ъ е з д С. Р. и С. Д.» т. X, стр. 260.

Еще яснее этот прием на следующем примере:

«.... Американец с точки зрения купца спрашивает: «заплатят или не заплатят» — и отвечает опять-таки с точки зрения совершенно делового коммерческого расчета: «заплатить не из чего. И даже 20 коп. за рубль не получишь».[1]

Здесь этот прием усилен еще вводом ц и ф р. Этот ввод примерных цифр также характерный прием лексического у п р о щ е н и я, очень частый у Ленина.

Ср. «Вы говорите, что они (рабочие и крестьяне) должны быть равны. Давайте взвесим, рассчитаем. Возьмите 60 крестьян и рабочих. У 60 крестьян есть излишек хлеба. Они ходят оборванные, но у них есть хлеб. Возьмите 10 рабочих. После империалистической войны они оборваны, измучены, у них нет хлеба, топлива, сырья. Фабрики стоят. Что же — они равны по-вашему? 60 крестьян имеют право решать, а 10 рабочих должны подчиняться. Великий принцип равенства, единства трудовой демократии и решения большинства!»[2]

Примерные ч и с л а вместо простого множественного числа «рабочие» и «крестьяне» — конкретны, потому что упрощают и приближают отношение.

Но они конкретнее действительных чисел, потому что большие числа н е о щ у щ а ю т с я, — и они должны быть упрощены, схематизированы, для того чтобы стать ощутимыми числами с ощутимыми между ними отношениями. В этом отношении любопытно происходящее в массах упрощение денежных чисел. Так, 50 млрд будет не только 50 тыс. в разговоре, но и 50 рублей (или 50 копеек). Здесь «миллиард» уже не число, а единица, и

[1] «Р е ч ь н а м и т и н г е в ПБ» 13/III — 19 г.

[2] О б о б м а н е н а р о д а л о з у н г а м и с в о б о д ы и р а в е н с т в а, т. XVI, стр. 215.

чем она проще, тем удобнее. Поэтому 60 крестьян и 10 рабочих удобнее, «конкретнее» чем 60 млн крестьян и 10 млн рабочих. (Поэтому газетное известие о единичной гибели конкретнее, чем известие о гибели тысяч.)

Особенно важно это, конечно, там, где дело идет не об абсолютных числах, а об отношении между ними, о составлении двух величин (притом неточных).

13

Речь Ленина, упрощенная, сниженная, вносящая в традицию ораторской речи и политической литературы быт и потому необычно динамичная, влияющая, есть новый этап в революции этих речевых конструкций; отдельные черты ленинского стиля восходят к особой традиции.

Откуда идет ленинская речь, где ее исторические зародыши и корни — это особый вопрос. На его резких порою каламбурных формулах,[1] в особенности же на полемических ярлыках (ср. «оголение бонапартизма», «обкрадывание демократизма при лицемерном соблюдении внешности демократизма»), («о героях подлога»), («детская болезнь левизны») и на названиях полемических статей отразилась большая западная традиция революционного стиля; из русских именно на полемический стиль Ленина несомненно влиял стиль Герцена, в особенности намеренно вульгаризированный стиль его маленьких статей в «Колоколе» — с резкими формулами и каламбурными на-

---

[1] Ср.: «Социалисты», высказывающиеся против «диктатуры вообще» и душой и телом стоящие «за демократию вообще». «Тезисы и доклад о буржуазии, деморатии и диктатуре пролетариата». 4. VII — 19 г.

«Свободная торговля хлебом — это значит свобода наживаться для богатых, свобода умирать для бедных». («Ответ на запрос крестьянина». «Правда». 1919 г. № 35.)

званиями статей. Но эта традиция была освежена вводом небывалого свежего лексического материала. Этот лексический материал сдвигает речь Ленина. Характер этого лексического материала находится в тесной связи с полемическим отношением Ленина к словарю противников: с его острым анализом лексического единства (разоблачение «гладких» слов-мошенников, снятие «ореолов»), с разрушением «высокой» лексической окраски, наконец, с высвобождением движущейся, эволюционирующей вещи из-под схематического и неподвижного слова.

1924 г.

---

*

ИЛЛЮСТРАЦИИ.

В последнее время получили широкое распространение иллюстрированные Prachtausgaben.

Иллюстрации при этом часто выдвигаются на первый план, сохраняя в то же самое время подсобную роль при тексте. Они призваны, повидимому, пояснять произведение, так или иначе осветить текст.

Никто не может отрицать права иллюстраций на существование в качестве самостоятельных произведений графики. Художник в праве использовать любой п о в о д для своих рисунков. Но иллюстрируют ли иллюстрации? В чем их связь с текстом? Как они относятся к иллюстрируемому произведению?

Я не вхожу в оценку рисунков с точки зрения графической, меня интересует только их и л л ю с т р а т и в н а я ценность. Я имею право на такую оценку, потому что, издавая стихотворения Фета или Некрасова с рисунками при тексте и называя их «Стихотворениями Фета с рисунками Конашевича» и «Стихотворениями Некрасова с рисунками Кустодиева», художники тем самым подчеркивают и связь рисунков с текстом, их иллюстративность. Рисунок должен быть рассматриваем, очевидно, не сам по себе, он что-то должен дополнить в произведении, чем-то обогатить, в чем-то конкретизировать его.

Так, рядом со стихотворением Фета «Купальщица» нам предстоит «Купальщица» Конашевича. Слишком очевидно, что стихотворение Фета здесь не п о в о д к созданию

рисунка Конашевича (как таковой, он может быть интересен только при изучении творчества художника), что стихотворение Фета здесь истолковано художником.

Это-то истолкование и представляет сомнительную ценность.

Конкретность произведения словесного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи.

Вернее, специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности: чем живее, ощутимее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на план живописи. Конкретность поэтического слова не в зрительном образе, стоящем за ним,— эта сторона в слове крайне разорвана и смутна (Т. Мейер), она — в своеобразном процессе изменения значения слова, которое делает его живым и новым. Основной прием конкретизации слова — сравнение, метафора — бессмыслен для живописи.

Самый конкретный — до иллюзий — писатель, Гоголь, менее всего поддается переводу на живопись. «Гоголевские типы», воплощенные и навязываемые при чтении (русскому читателю — с детства) — пошлость, ибо вся сила этих героев в том, что динамика слов, жестов, действий не обведена у Гоголя плотной массой.

Вспомним даже такую «живописную» сцену, как Чичиков у Бетрищева: «Наклоняя почтительно голову набок и расставив руки наотлет, как бы готовясь приподнять ими поднос с чашками, он изумительно ловко нагнулся всем корпусом и сказал: «Счел долгом представиться вашему превосходительству. Питая уважение к доблестям мужей, спасавших отечество на бранном поле, счел долгом лично представиться вашему превосходительству». Вся комическая сила и живость жеста Чичикова здесь, во-первых, в упоминании о подносе, во-вторых, в его связи с речью Чичикова, с этим округленным ораторским пе-

риодом, где слово, подчиняясь ритму, само играет роль как бы словесного жеста.

Упоминание подноса не столь конкретно в живописном смысле, сколько переносит действие в совершенно другой ряд («лакейский душок»); соединение этого жеста Чичикова с его речью и дает конкретность сцены. Вычтите в рисунке невидимый поднос, вычтите ораторские приемы Чичикова (а это неминуемо при переводе на план живописи) — и перед вами получится подмена неуловимой словесной конкретности услужливой стопудовой «конкретизацией» рисунка.

Вот почему Розанов, размышляя о том, «отчего не удался памятник Гоголю», писал о невозможности воплотить его героев (в скульптуре): «Ничего нет легче, как прочитать лекцию о Гоголе и дивно иллюстрировать ее отрывками из его творений. В слове все выйдет красочно, великолепно. А в лепке? — Попробуйте только вылепить Плюшкина или Собакевича. В чтении это хорошо, а в бронзе — безобразно, потому что лепка есть тело, лепка есть форма, и повинуется она всем законам ощутимого и осязаемого» (Среди художников, стр. 270). А ведь нам с детства навязываются рисованые «типы Гоголя» — и сколько они затемнили и исказили в типах Гоголя.

Собственно, половина русских читателей знает не Гоголя, а Боклевского или в лучшем случае Агина.

В «Невском Проспекте» Гоголь дает изображение толпы, пользуясь чисто словесными приемами: «Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необычайным и изумительным искусством под галстух... усы чудные... тонкие талии, которые вам не снились никогда». «Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая — пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку, пятый — перстень с

талисманом на щегольском мизинце, шестая — ножку в очаровательном башмачке, седьмой — галстух, возбуждающий удивление, восьмой — усы, повергающие в изумление».

Эти словесные точки — бакенбарды, усы, — такие живые в слове, в переводе на план живописи дадут части тела, отторженные от их носителей.

Щегольской сюртук, греческий нос, ножка, шляпка, смешанные друг с другом и приравненные друг другу одинаковой синтаксической конструкцией (что подчеркнуто и звуковыми соответствиями), конкретны только со словесной стороны: нагнетая одна другую, в однообразном перечислении, детали утрачивают предметную конкретность и дают взамен ее конкретность новую, суммарную, словесную.

Можно дать в рисунке любой «Невский Проспект», но, идя по следам Гоголя, художник даст карикатуру на текст, а идя другим путем, даст другую конкретность, которая будет теснить и темнить словесную конкретность Гоголя.

Заманчивая перспектива иллюстрировать «Нос» не потому невозможна, что в живописи трудно слияние гротеска с бытом. Но все в «Носе» основано на чисто словесном стержне: запеченный в хлеб нос майора Ковалева отождествлен и подменен неуловимым Носом, садящимся в дилижанс и собирающимся удрать в Ригу. Схваченный квартальным, он принесен в тряпочке своему владельцу. Всякая иллюстрация должна безнадежно погубить эту игру, всякая живописная конкретизация Носа сделает легкую подмену его носом просто бессмысленной.

То же и о конкретности Лескова. Он — один из самых живых русских писателей. Русская речь, с огромным разнообразием интонаций, с лукавой народной этимологией доведена у него до иллюзии героя: за речью чувствуются жесты, за жестами облик, почти осязаемый, но эта

осязаемость неуловима, она сосредоточена в речевой артикуляции, как бы в концах губ — и при попытке уловить героя герой ускользает. И это закономерно. До комизма ощутимое слово, превращаясь в звуковой жест, подсказывая своего носителя, как бы обратилось в этого носителя, подменило его; слова вполне достаточно для конкретности героя, и «зрительный» герой расплывается. (Отсюда — громадное значение имен и фамилий героев.)

Здесь неопределенность, широкие границы конкретности — первое условие. Переводя лицо в план звуков, Хлебников достиг замечательной конкретности:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры. . .

Губы — здесь прямо осязательны, — в прямом смысле.

Здесь — в чередовании губных б, лабиализованных о с нейтральными э и и — дана движущаяся реальная картина губ; здесь орган назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение работы этого органа.

Напряженная артикуляция Вээо во втором стихе — звуковая метафора, точно так же ощутимая до иллюзии.

Но тут же Хлебников добавил:

Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило лицо.

Все дело здесь в этом «каких-то», — эта широта, неопределенность метафоры и позволяет ей быть конкретной «вне протяжений».

О своем «Шерамуре» Лесков говорит: «Что-то цыганами оброненное; какая-то затерть, потерявшая признаки чекана. Какая-то бедная, жалкая изморина, которую остается хоть веретеном встряхнуть, да выбросить. . . Что это такое? Или взаправду это чересчур хитро заду-

манная «загадочная картинка»... Она более всех интригует и мучит любопытных... Они вертят ее на все стороны, надеясь при одном счастливом обороте открыть: что такое сокрыто в этом гиероглифе? И не открывают, да и не откроют ничего, потому что там нет ничего, потому что это просто пятно, — и ничего более».

Конкретность «Шерамура» именно и заключается в сочетании его отрывистой речи с этим «пятном» загадочности; всякая попытка воспользоваться живописными подробностями, данными Лесковым о его наружности, и скомпановать рисунок уплотняет и упрощает это сочетание.

Как Гоголь конкретизирует до пределов комической наглядности чисто-словесные построения («Невский Проспект»), так нередко каламбур разрастается у Лескова в сюжет («Штопальщик»). Как уничтожается каламбур, когда мы его поясняем, переводим на быт, так в рисунке должен уничтожиться главный стержень рассказа.

И все-таки очень понятно стремление к иллюстрации: специфическая конкретность словесного искусства кажется конкретностью вообще. Чем конкретнее поэтическое произведение, тем сильнее эта уверенность, и только результаты попыток перевести специфическую конкретность данного искусства на конкретность другого (столь же специфическую!) обнаруживают ее шаткие основы.

Чувствуя конкретность героев «Онегина», Пушкин пожелал видеть их в рисунке. Гравюры, исполненные в «Невском Альманахе», были не хуже и не лучше других, но вызвали эпиграммы Пушкина, еще и теперь печатающиеся со стыдливыми точками. Комичным при этом оказалось именно уплотнение, детализация легкого в слове образа; это видно из отдельных черт эпиграмм:

...Опершись (задом) о гранит...
...Сосок чернеет сквозь рубашку...

Вместо колеблющейся эмоциональной линии героя, вместо динамической конкретности, получавшейся в сложном итоге героя, перед Пушкиным оказалась какая-то другая, самозванная конкретность, вместо тонкого «авторского лица» плотный «зад», — отсюда комизм рисунков. Недаром Пушкин позже осторожно относился к вопросу об иллюстрациях, прося Плетнева позаботиться о виньетах «без смысла». [1]

Так дело обстоит, повидимому, не только в отношениях слова к живописи, но и в отношениях музыки к слову.

Самый мотивированный ее ряд — программная музыка — оказывается, не всегда может быть иллюстрирован словом. Чайковский писал Танееву о 4 симфонии: «Симфония моя, разумеется, программная, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности, это возбудило бы насмешки и показалось бы комично». [2] Опять-таки и здесь с переводом на другой план связано ощущение комизма.

Что же сказать о тех видах словесного искусства, в которых настолько сгущена специфическая выразительность данного искусства, что для перехода на план другого искусства даже не остается повода? Можно ли иллюстрировать стихи Фета, казавшиеся современникам настолько бессмысленными, что даже оставляли за собою все пародии

---

[1] Рисунки самого Пушкина в рукописях были либо рисунками вообще (гробовщик вообще, похороны вообще, а не иллюстрирующие данный рассказ), либо рисунками по поводу (конь без Медного Всадника), но по большей части теми взмахами пера, которые удачно сопровождали стиховые моторные образы (и часто поэтому не имели к ним внешнего отношения). В последнем случае перед нами явление, сходное с явлением автоматической критографии. Ср.:

Перо, забывшись, не рисует
Близ недоконченных стихов
Ни женских ножек, ни голов.

Во всех этих случаях об иллюстративности говорить не приходится.

[2] М. Чайковский. «Письма П. И. Чайковского к С. И. Танееву», стр. 29.

Конрада Лилиеншвагера, Фета, свидетельствовавшего о них:

> Что сказалось в них, не знаю —
> И не нужно мне.

Неужели можно нарисовать, как

> Поздним летом, в окна спальной
> Тихо шепчет лист печальный,
> Шепчет не слова?

А ведь во всех стихотворениях Фета, даже там, где как будто нащупывается предметная «образность» («Купальщица»), подлинно новым, Фетовским, подлинным явлением и с к у с с т в а была, конечно, не тема и не предмет вообще, а стиховой предмет.

XVIII век был осторожнее, по крайней мере, по намерениям.

Перед А. Н. Олениным стояла задача иллюстрировать Державина, соблазнительно легкая, — дело шло о «поэте-живописце», «живописные красоты» которого, повидимому, легко могли быть перенесены в рисунок. Оленин предпочел другой путь.

В своей записке «Значение чертежей» он дает краткую программу рисунков для издания: «Изограф. . . не повторяет автора и не то же представляет в лицах первый, что второй написал в стихах. Сие повторение, довольно, впрочем, обычное, казалось ему плеоназмом: почему и старался художник домолвить карандашом то, что словами стихотворец не мог или не хотел сказать, а без того, может, скоро бы прискучили такие изображения, которые главам повторяют то же самое, что воображение давно и лучше еще в понятии посредством стихов читателю представило. Он, может, пожалел бы о напрасном труде художника, если бы он ему изобразил с рачением и несказанным Минерву, Купидона и проч. для того, что и Минерва и Купидон наименованы в поэме и здесь явилися на перекличку,

а художник не записал их в н е т я х. В заглавии некоторых, однако, поэм то же или почти то же изображено в лицах, что сказано в поэме. Но сие в таком только случае предпочтено иносказательному изображению, что действительное представляет столь же хорошую картину для глаз, сколько словесная кисть для разума, и художник по любви только к художеству своему не хотел оставить без начертания такой картины, где логический смысл сгруппировал лица физические согласно, картинно и оживотворил их противоположением. Впрочем, он старался, сколько возможно, пропускать такие картины, оставляя стихам всю силу действия и почитая свой карандаш последним пособием силы стихотворческой». [1]

Здесь не так интересно, что изображать иное по сравнению с поэзией (ино-сказать) можно только и н о с к а з а н и е м, аллегорией, что эта аллегория что-то «дополняет». Но здесь есть ценное понимание разнородности задач обоих художников, свободы графического искусства по отношению к поэзии и редкий такт к ней; задача рисунков относительно поэзии здесь скорее негативная, нежели положительная: о с т а в и т ь с т и х а м в с ю с и л у д е й с т в и я.

Специфическая конкретность поэтического произведения не должна сковываться; книга как п о э т и ч е с к о е п р о и з в е д е н и е скорее сочетается с принципом футуристов: прочти и порви, нежели с тяжеловесной художественной» к н и г о й.

Для рисунка есть два случая законного сожительства со словом. Только ничего не иллюстрируя, не связывая насильственно, п р е д м е т н о слово с живописью, может рисунок окружить текст. Но он должен быть подчинен принципу графики, конструктивно аналогичному с

[1] Державин, изд. Академии Наук, т. I, стр. XXX — XXXI.

принципом данного поэтического произведения. Так, Пушкин просил о том, чтобы «не было азиатской пестроты и безобразия» в заставках и концовках.

Второй случай, когда рисунок может играть роль более самостоятельную, но уже в плане слова, это — использование графики как элементов выражения в словесном искусстве. Поэзия оперирует не только и не собственно словом, но выражением. В понятие выражения входят все эквиваленты слова; такими эквивалентами слова могут быть пропуски текста (вспомним громадную роль пропусков строф в «Евгении Онегине»), может быть и графика. Таким эквивалентом слова будет бутыль у Раблэ, рисунок ломаной линии у Стерна, название главы в «Бароне Мюнхгаузене» Иммермана. Роль их — особая, но исключительно в плане слова; они эквиваленты слова в том смысле, что, окруженные словесными массами, они сами несут известные словесные функции (являясь как бы графическими «словами»).

Оба случая «законной графики» — вне иллюстрации.

Одно из возражений, которое может быть сделано, следующее: как отнестись к иллюстрациям самих поэтов? Не указывают ли, напр., рисунки Гофмана к «Запискам странствующего энтузиаста» на тесную связь обоих замыслов?[1] Да и не пережили ли мы сами период сближения искусств: «сонат» Чурляниса, словесно-музыкальных построений Блока? — И никто не назовет эти сближения бесплодными, хотя теперь снова наступил момент обособления.

Искусства, повидимому, движутся по пути этих сближений и расхождений. Они законны и нужны не по-

---

[1] Рисунки Гоголя к «Ревизору» являются собственно не иллюстрациями, а как бы жестовыми комментариями к драме. Как таковые, они могут быть приняты во внимание при драматическом использовании текста.

тому, чтобы оправдывались синкретичностью психологии творца: мы судим не расплывающуюся массу ассоциаций, окружающую искусство, а самое искусство.

Но эти сближения, эти «вводы» из других искусств оправдывают небывалые преобразования в области данного искусства. Музыкальный принцип в слове и живописи был причиной удивительных открытий: необычное развертывание специфического материала дало необычные формы данного искусства; и так кончается синкрезис.

Так описательная поэзия и аллегорическая живопись кончились революцией Лессинга. Так, в наши дни, синкрезис символистов подготовил самовитое слово футуристов.

Но в этих случаях для нас обязателен и важен не самый момент введения, но момент комбинирования, даже не результат как комбинация, как сопряжение, а результат как таковой. Всякое же произведение, претендующее на иллюстрацию другого, будет искажением и сужением его. Даже рисунки самого поэта к своим произведениям навязывают их необязательное истолкование,[1] равно как таким истолкованием по отношению к рисунку будут его литературные комментарии.

Мне могут возразить также, что существуют сюжетные вещи, в которых слово стерто, суть которых в сюжетной динамике, и что такие вещи от иллюстраций не пострадают. Однако это только так кажется.

Дело в том, что одно — фабула, другое — сюжет. Фабула — это статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики произведения. Сюжет — это те же связи и отношения в словесной ди-

[1] Легче всего необязательность эту проследить на «иллюстрациях» Л. Андреева (к собств. произведению),—труднее на рисунках опытных рисовальщиков — Гофмана.

намике. Изымая деталь из произведения (для иллюстрации), мы изымаем фабульную деталь, но мы не можем ничем в иллюстрации подчеркнуть ее сюжетный вес. Поясним это. Пусть перед нами деталь: «погоня за героем». Фабульная значимость ее ясна — она «такая-то» в цепи отношений героев. Но сюжетная ее значимость вовсе не так проста — деталь может занимать в «развертывании сюжета» (термин Викт. Шкловского) то одно, то другое место — смотря по литературному времени, уделяемому ей, и по степени ее стилистического выделения. Иллюстрация дает фабульную деталь, — никогда не сюжетную. Она выдвигает ее из динамики сюжета. Она фабулой загромождает сюжет.

Мы живем в век диференциации деятельностей. Танцовальное иллюстрирование Шопена и графическое иллюстрирование Фета мешает Шопену и Фету и танцу и графике.

Иллюстрированная книга — плохое воспитательное средство. Чем она «роскошнее», чем претенциознее, тем хуже.

1923 г.

БЛОК

1

«Литературные» выступления Блока в подлинном смысле слова никем не зачитываются в облик Блока. Едва ли кто-нибудь, думая о нем сейчас, вспомнит его статьи.

Здесь органическая черта. Тогда как у Андрея Белого проза близка к стиху и даже крики его «Дневника» литературны и певучи, у Блока резко раздельны стихи и проза: есть Блок — поэт и Блок — прозаик, публицист, даже историк, филолог.

Итак, печалятся о поэте. Но печаль слишком простодушна, настоящая личная, она затронула даже людей, мало причастных к литературе. Правдивее другой ответ, в глубине души решенный для всех: о человеке печалятся.

И однако же, кто знал этого человека? В Петрограде, где жил поэт, тотчас после его смерти появились статьи-воспоминания, в газете, посвященной вопросам искусства.

Характерно, что не некрологи, а воспоминания, настолько Блок — явление сомкнутое и готовое войти в ряд истории русской поэзии. Но характерны и самые воспоминания: петроградские литераторы и художники вспоминают о случайных, мимолетных встречах, о скудных словах, оброненных поэтом, о разговорах по поводу каких-то яблок, каких-то иллюстраций; так

вспоминают о деятелях давно прошедших эпох, о Достоевском или Некрасове.

Блока мало кто знал. Как человек он остался загадкой для широкого литературного Петрограда, не говоря уже всей России.

Но во всей России знают Блока, как человека, твердо верят определенности его образа, и если случится кому увидеть хоть раз его портрет, то уже чувствуют, что знают его досконально.

Откуда это знание?

2

Здесь может быть ключ к поэзии Блока; и если сейчас нельзя ответить на этот вопрос, то можно, по крайней мере, поставить его с достаточной полнотой.

Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формацией. Об этом лирическом герое и говорят сейчас.

Он был необходим, его уже окружает легенда,—и не только теперь, — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ.

В образ этот персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют человеческое лицо — и все полюбили, лицо, а не искусство.

Этому лирическому образу было тесно в пределах символического канона. Символ, развоплощая слово Блока, гнал его к сложным словесно-музыкальным построениям «Снежной Маски», с другой стороны, слово его не выдержало эмоциональной тяжести и предалось на волю песенного начала (причем мелодическим материалом послужил

ему и старинный романс — «О доблестях, о подвигах, о славе», и цыганский романс, и фабричная — «Гармоника, гармоника»), а этот лирический образ стремился втесниться в замкнутый предел стихотворных новелл. Новеллы эти в ряду других стихотворных новелл Блока выделились в особый ряд: они то собраны в циклы, то рассыпаны: Офелия и Гамлет, Царевна и Рыцарь, Рыцарь и Дама, Кармен, Князь и Девушка, Мать и Сын.

Здесь и возник известный всем образ Блока, даже внешний:

Розовая девушка встала на пороге,
И сказала мне, что я красив и высок.
Влюбленность расцвела в кудрях
И в ранней грусти глаз. [2]

На этом образе лежит колеблющийся свет. Блок, усложнил его темой второго, двойника. [3] Сначала этот второй является отдельно, самостоятельно (Паяц), только контрастируя с первым, но затем в ряде стихотворений появляется двойником:

И жалкие крылья мои
Крылья вороньего пугала...

В «Ночной Фиалке» тема двойника сведена к любимому романтиками смутному, «воспоминанию о предсуществовании»:

Был я нищий бродяга,
Посетитель ночных ресторанов,
А в избе собрались короли;
И запомнилось ясно,
Что когда-то я был в их кругу
И устами касался их чаши

---

[1] Т. I, стр. 223.
[2] Т. II, стр. 142.
[3] Тема двойника сначала развита у Блока вне зависимости от того или иного сдвига образов, как лирический сюжет. (Т. I, стр. 122, 126, 221.)

Где-то в скалах, на фьордах,
Где уж нет ни морей, ни земли,
Только в сумерках снежных
Чуть блестят золотые венцы
Скандинавских владык.

Оживляя мотив Мюссе и Полонского, Блок еще раз провел его в «Седом утре» — «стареющий юноша», который «улыбнулся нахально».

Эмоциональная сила образа именно в этом колеблющемся двойном свете: и рыцарь, несущий на острие копья весну, и одновременно нечистый и продажный, с кругами синими у глаз, — все сливается в предметно-неуловимый и вместе эмоционально законченный образ (сумрак улиц городских).

Еще несколько лирических образов того же порядка создал Блок («Незнакомка»), но от них отвлекли этот двойной, в него оличили поэзию Блока.

А между тем есть (или кажется, что есть) еще один образ.

. . . Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим,
И об игре трагической страстей
Повествовать еще нежившим. . .

. . . Забавно жить, забавно знать,
Что все пройдет, что все не ново,
Что мертвому дано рождать
Бушующее жизнью слово.

Об этом холодном образе не думают, он скрыт за рыцарем, матросом, бродягой. Может быть его увидел Блок в Гоголе:

«Едва ли встреча с Гоголем могла быть милой, приятельской встречей: в нем можно было легко почувствовать старого врага; душа его гляделась в другую душу мутными очами старого мира; отшатнуться от него было легко».

Может быть, неслучайно, стихотворение, строфу из которого я привел, напечатано рядом с другим:

> Ведь я — сочинитель,
> Человек, называющий все по имени,
> Отнимающий аромат у живого цветка.

В чем заключается, на чем основан этот закон персофицирования, оличения искусства Блока?

Уже беглый взгляд на перечисленные лирические сюжеты Блока нас убеждает: перед нами давно знакомые, традиционные образы; некоторые же из них (Гамлет, Кармен) — стерты до степени штампов. Такие же штампы и Арлекин, и Коломбина, и Пьеро, и Командор — любимые персонажи лирических новелл Блока. Иногда кажется, что Блок нарочно выбирает такие эпиграфы, как из «Кина», или «Молчите, проклятые струны»!

Образы его «России» столь же традиционны, то пушкинские:

> Когда звенит тоской острожной
> Глухая песня ямщика,

то некрасовские:

> Ты стоишь под метелицей дикой,
> Роковая, родная страна.

Он иногда заимствует лирический сюжет у Толстого («Уж вечер светлой полосою»). Он не избегает и цитат:

> В час равнодушного свиданья
> Мы вспомним грустное прости

(т. I, стр. 15, К. М. С. «Луна проснулась». Цитата из Полонского)

> И молча жду, т о с к у я и л ю б я

(т. I, стр. 80. «Предчувствую тебя». Слова Вл. Соловьева).

> Затем, что С о л н ц у н е т в о з в р а т а

(т. I, стр. 139. «Сны безотчетны». Слова Купавы в «Снегурочке» Островского).

И вспоминая, сохранили
Те баснословные года

(т. II, стр. 113. «Прошли года». Слова Тютчева).

Теперь проходит предо мною
Твоя развенчанная тень

(т. II, стр. 322. «Своими горькими слезами». Слова Пушкина).

. . . И словно облаком суровым
Грядущий день заволокла

(т. III, стр. 230. «Опять над полем Куликовым». Цитата из Вл. Соловьева).

И здесь характерен не только самый факт, а и то, что Блок графически выделяет цитаты, ссылается на авторов.

Тема и образ важны для Блока не сами по себе, они важны только с точки зрения их эмоциональности, как в ремесле актера:

Тащитесь, траурные клячи,
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло.

Он предпочитает традиционные, даже стертые образы (ходячие истины), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности.

Поэтому в ряду символов Блок не избегает чисто аллегорических образов, символов, давно застывших, метафор уже языковых, ходовых.

Прохладной влагой синей ночи
Костер волненья залила. . .
. . . По бледным заревам искусства.
Узнали жизни гибельной пожар. . .

...Мой сирый дух — твой верный пес
У ног твоих грохочет цепью...
Над кадилом мечтаний...

Блок не избегает давно стертой аллегорической оды («Ночь»):

В длинном черном одеяньи,
В сонме черных колесниц,
В бледно-фосфорном сияньи
Ночь плывет путем цариц.

Он не боится такого общего, банального места в образе как:

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет.

Потому что в общем строе его искусства эти образы призваны играть известную роль в эмоциональной композиции, не выдвигаясь сами по себе.

Поэтому новые образы (которых тоже много у Блока), новые также по эмоциональному признаку:

И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашуршали тревожно шелка.
Подурнела, пошла, обернулась,
Воротилась, чего-то ждала,
Проклинала, спиной обернулась,
И, должно быть, навеки ушла.

Здесь перед нами совершенно новые слитые образы, с точки зрения предметной не существующие (ибо рядом, единовременно названы действия разновременных планов, глаголы разных видов (подурнела, пошла, проклинала; вздохнули духи, задремали ресницы).

Поэтому музыкальная форма, которая является первообразом лирики Блока, романс, самая примитивная и эмоциональная. [1] Блок подчеркивает эпиграфами родство

[1] Мысль о том, что поэзия Блока является канонизацией цыганского романса, развивает Виктор Шкловский.

с цыганским романсом («Не уходи, побудь со мною»; «Утро туманное, утро седое»), — но эти эпиграфы являются вместе с тем заданным мелодическим строем; «Дым от костра струею сизой» невозможно читать, не подчиняясь этому мелодическому заданию; так же исключительно романсно, мелодически должны мы читать стилизацию Апухтина «Была ты всех ярче, верней и прелестней».

Неслучайно стихи Блока полны обращений — «ты», — от которых тянутся прямые нити к читателю и слушателю — прием, канонический для романса.

Но не только в этих крайних разновидностях эмоционального искусства встречаются у Блока черты эмоциональной интонации и мелодики. Так, он охотно вводит эмфатическую интонацию практической речи в высокую лирическую тему:

> Я, н а к о н е ц, смертельно болен,
> Дышу иным, иным томлюсь,
> Закатом солнечным доволен
> И вечной ночи не боюсь.

Здесь вводное н а к о н е ц, привнесенное из строя обыденной речи, влияет на всю интонационную окраску строфы, уподобляет ее отрывку взволнованного разговора.

И, подобно тому как в наиболее эмоциональном из родов театрального искусства — мелодраме, получает совершенно особое значение к о н е ц пьесы, ее разрешение, так и у Блока совершенно особую роль играет к о н е ц стихотворения.

В ранних его вещах конец повторяет начало, смыкается с ним, — эмоция колеблется: дан эмоциональный ключ, эмоция нарастает и на высшей точке напряжения вновь падает к началу, таким образом целое замыкается началом и как бы продолжается после конца, вдаль.

Но для позднейшего Блока характерно завершение на самой высокой точке, к которой как бы стремилось все стихотворение. Так, стихотворение «Уже померкла ясность взора» кончается:

Когда в гаданьи, еле зримый,
Встал предо мной, как редкий дым,
Тот призрак, тот непобедимый...
И а р ф ы с п е л и: у л е т и м.

Здесь высшее напряжение не только в последней с т р о ф е, но и высшая его степень — в последней с т р о к е, даже в последнем с л о в е.

Еще виднее это на крупных произведениях. В «Незнакомке» («По вечерам над ресторанами») тема ресторана, проведенная в синкопических пэонах:

... Заламывая котелки
... Испытанные остряки

сменяется стремительной ямбической темой «незнакомки»:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне...)

все возрастающей к концу вследствие монотонности сочетания предложений.

Также и в «Двенадцати» последняя строфа высоким лирическим строем замыкает частушечные, намеренно площадные формы. В ней не только высший пункт стихотворения, — в ней весь эмоциональный план его, и таким образом самое произведение является как бы вариациями, колебаниями, уклонениями от темы конца.

Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к ч е л о в е ч е с к о м у л и ц у з а н е ю.

1921 г.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Дело поэта должно быть оценено с какого-то пункта. Одно и то же поэтическое явление, один и тот же факт поэзии играют разную роль в разные эпохи. Вчера он был движущимся и живым и сам был двигателем литературного развития, сегодня он стирается, становится сгустком, который живой литературе нужно обойти, а завтра может снова стать точкой отправления для возникающих новых течений. Тогда как современники (и принимающие и отвергающие поэта) знают главный пункт его работы, его направление, его организующий принцип, и, из этого пункта исходя, расценивают все дело поэта, — последующим поколениям он сказывается прежде всего разнообразием отдельных направлений, скрещивающихся в нем, отдельными участками поэтического слова, даже отдельными жанрами и вещами. Здесь — необходимость литературного развития: последующие литературные поколения используют не самое направление поэтического слова, — а его результаты, они отправляются не от главного пункта, а от частных результатов, — и один частный результат зачастую перевешивает по своему эволюционному значению все дело поэта.

Вещь остается, работа поэта перед нами, в любой момент она перед глазами у нас, но функция вещи изменчива, и вместе с ее изменением теряется главный пункт, с точки зрения которого мы ценим поэтические вещи, как

процесс и направление, а не как сгустки, — пункт, с которого видно историческое значение явления.

Смерть заканчивает или обрывает линию развития, она смыкает дело поэта в одно целое, — и нередки случаи, когда она затемняла взгляд на поэта в течение десятилетий. (Таковы ранние смерти, — Веневитинов, можно смело сказать, исторически не выяснен, потому что слишком большое место в его биографии заняла смерть; все его творчество было окрашено и затушевано в сознании и ближайших современников, и потомков его романтической смертью.)

Но, вместе с тем, смерть как бы выравнивает дело поэта, сближает в нем разновременные пункты, а это наглядно показывает, как эволюционно незначительное было той же природы, что и значительное, и только не совпало с линией истории. Она заставляет современников прежде всего попытаться нащупать тот главный пункт, который, может быть, будет ускользать от более поздних, пусть даже и внимательных читателей.

Если мы остановимся на вопросе, что нового, что своеобразного в Брюсове как литературном явлении, нам вовсе не вспомнится одна какая-либо вещь, одна какая-либо до конца характерная для него особенность, ему одному свойственный оборот стиха, интонация, с ним неразрывно связанная. (Стоит подумать нашему современнику о Блоке, как ему сразу вспоминается какая-то интонация, только его характеризующая и только с ним связанная. Вот почему подражание Блоку узнается сразу.) А между тем эта самая блоковская интонация, особая культура его четырехстопного ямба, сменившая для десятых годов XX века пушкинскую, была дана ранее уже Брюсовым:

Где я последнее желанье
Осуществлю и утолю?

Найду ль немыслимое знанье,
Которое, таясь, люблю?
(Последнее желанье, 1902.)

То же можно сказать и о другом характерном стихе Блока; вот он у Брюсова, — в раннюю (для Блока) эпоху:

Снится сине море, снится царский сын,
Знаешь страсть и горе, хоть на час один.
Утро. С образницы кроткий свет на всех.
Тихо как в гробнице. За окошком — снег.
(Терем, 1903.)

Здесь и образы, и интонация, и метр — блоковские до Блока; Брюсова же они не характеризуют.

Характеризуют Брюсова не результаты работы, не качество ее,—Брюсов, как литературное явление, характеризуется самым ее направлением.

В направлении, в принципе поэтического дела, — пафос, характерный только для Брюсова. Этот принцип остался неизменным во все течение жизни и деятельности Брюсова; но в первую половину его деятельности этот принцип с линией литературной эволюции, с историей совпадал и потому был сложен, как все исторически живые явления, во вторую же — он действовал по инерции, вне исторической среды, и поэтому, как всегда бывает, упростился и стал бедным. Поэтому же в первый период вещи Брюсова ощущались, как направление поэтического слова, а во второй, — как вещи.

Как нужен был Брюсов, как требовала его литература, мы можем судить из «внезапности» начала его деятельности, из «внезапной» (для него самого, как для всех) его популярности. Он сам пишет, что в один прекрасный день проснулся если не знаменитым, то во всяком случае — героем всей фельетонной прессы. Как всегда, слава шла от оскорблений противника, от того течения литературы, которое было на ущербе, ждало последнего удара и уви-

дело (сначала без основания, а потом уже и с полным основанием,) этот последний удар — в Брюсове. В 1894—1895 гг. вышли две тетради «Русских Символистов»; Брюсов выступил в печать окруженный характерной средой; товарищами его были — литературные дилетанты. «Критики насильно навязали мне роль вождя новой школы, — пишет Брюсов, — maître d'école, школы русских символистов, которой на самом деле не существовало тогда вовсе. . . Таким образом, я оказался вождем без войска».

Школы не было; существовали старшие — Сологуб и Бальмонт; существовали одиночки: Ал. Добролюбов и Коневской. Предстояло углубить и расширить движение, захватить для него возможно более широкие области. Такой центральной фигурой для символизма стал Брюсов. Что же однако выделило Брюсова? В чем была та основная дерзость, которая дает центральное положение и без которой никакой «вождь», — с войском или без войска, — немыслим? Где корни той борьбы, которая закипела в 90-х годах вокруг него? Ответ Брюсова почти неожиданный: «В двух выпусках «Русских Символистов», которые я редактировал, я постарался дать образцы всех форм «новой поэзии», с какими сам успел познакомиться: vers libre, словесную инструментовку, парнасскую четкость, намеренное затемнение смысла в духе Малларме, мальчишескую развязность Римбо». Это был «сознательный подбор образцов, делающий из них как бы маленькую хрестоматию».

Итак, «сознательный подбор», «маленькая хрестоматия» — и нет сомнения, что не только «затемнение смысла в духе Малларме», не только «мальчишеская развязность Римбо», но в первую очередь их намеренность, сознательность, хрестоматийность, — вот что оскорбляло. Над словом экспериментировали, стих, слово

оказывались объектом почти научных опытов. Слово, бывшее неприкосновенным сгустком, окруженным ореолом «вдохновения» предшествующей литературной теории и практики, было изменяемо с почти математической дерзостью. Вместо эмоциональной неприкосновенности «вдохновения» — нагой интеллектуальный подступ к слову вплотную. Вместо «поэта» — п ы т а т е л ь.

Это было важным пунктом в борьбе со стиховым словом эпигонов 80-х годов, служившим для затычки пустых мест, остававшихся в журналах между романами и рассказами, со стихом, вертевшимся в колесе упрощенной и суженной стиховой культуры второй половины XIX века,— вернее, одного участка ее.

Выход из эпигонского стиха был возможен только при изменении самого отношения к слову. Недаром Брюсову «преимущественно хотелось стать великим изобретателем или великим путешественником», и в детстве его «соблазняла слава Кеплеров, Фультонов, Ливингстонов» (слова его автобиографии). Он и стал сначала изобретателем, а потом и путешественником — в слове.

Изменение отношения с слову сказывалось по-разному у разных современников. Коневской — один из влиявших на Брюсова поэтов, научивший его «ценить глубину замысла в поэтическом произведении» — писал в 1895 г.: «Привычнейшие, повседневнейшие зрелища, звуки — если бы только чуть-чуть побольше, поглубже впихнуть в них, как бы плотнее нажать их, вместо того, чтобы скользить по их поверхности,— вдруг открыли бы нам тайные ходы и неведомые глубины».

В первых опытах Брюсова чувствуется скорее геометр; они — как бы наблюдения над стиховыми системами, попытки перевести слово из одной системы словесных координат в другую. Многие помнят впечатление разорвавшейся бомбы от первых опытов Брюсова (какими

бы элементарными и банальными ни казались они теперь).

Стихотворение:

О закрой свои бледные ноги —

ударило, повидимому, в цель. И здесь, конечно, оскорбляли не столько самые слова, сколько то, что стихотворение было однострочным, что в нем чувствовался эксперимент. «Почему одна строка? — было первым вопросом читателей «Русского Богатства» и «Вестника Европы», и только вторым вопросом было: «Что это за ноги?»

Первый сборник Брюсова (1894—96 гг.) был прямым и упрямым «парадоксом». Таково уже название его: «Chefs d'Oeuvre»: «В те дни русские поэты, впервые появляясь перед публикой, считали нужным просить снисхождения, скромно предупреждая, что они сознают недостатки своих стихов и т. п. Мне это казалось ребячеством: если ты печатаешь свои стихи, возражал я, значит ты их находишь хорошими; иначе незачем их и печатать. Такой свой взгляд я выразил в заглавии своей книжки».

В предисловии к книге есть «парадокс», который глубже чем, вероятно, хотел этого сам автор: он пишет, что формой его произведений является сюжет, тема, а материалом — «слова, звуки, краски». В 90-х годах говорить о том, что сюжет и тема — форма, было, конечно, простым и вероятно несложным парадоксом. Но в том-то и была сила брюсовского отношения к слову, что его «парадоксы» поддерживались эволюцией литературы и что они переставали быть простыми парадоксами. Брюсовские темы, сюжеты создаются, подсказываются всем его литературным положением, всей совокупностью задач, возложенных на него, как на распространителя символизма, как на завоевателя наиболее широких областей для течения, у него становится темой самый принцип его работы, — и в этом смысле темы Брюсова были действи-

тельно для него формирующим началом, — вернее, — основной принцип его искусства сказывался с наибольшей силой в его темах.

Темы первого его сборника — «отверженные». Такова кричащая, нарочито банальная эротика первого сборника. Как в начале XIX века «легкая поэзия» (в противовес старшей) должна была стать эротической, чтобы изменить подход к слову, так должен был измениться самый эротический канон в конце XIX века с тою же целью. В 1816 г. Батюшков писал, что эротика «дает новую пищу языку стихотворному». Через 80 лет положение было то же. Тема «любви», господствовавшая тогда в ходовой лирике, узаконила общие формулы, разные: «Меня ты в толпе не узнала», «Дай на тебя наглядеться», а в более бурных случаях: «Не уходи». Безыдейная лирика пользовалась «царицей», идейная — преимущественно «вакханкой». Брюсов от «царицы», «вакханки» и банальности не отказался, но наперекор «любви» выдвинул резкую и оскорбительную «эротику», подвергшуюся нападениям критики.

Любопытно, как разделы первой книги почти в точности совпадают по темам с разделами позднейших. Стоит сравнить «Будни» «Шедевров» с «Повседневностью» «Stephanos'а» (1905).

«Отверженная» трактовка и в ранних темах природы:

Есть что-то позорное в мощи природы
Немая вражда к лучам красоты.

Эта «отверженная» поэтика сказалась и впоследствии («Яростные птицы»). Она, в применении к теме города, дает образы «Замкнутых». Начавшись с простого парадокса, она сказывается особыми красками, необходимыми для новой описательной поэзии («Чудовища»).

Слово, переведенное из системы обязательных эмоций в новую и н т е л л е к т у а л ь н у ю систему, сказалось новизной своего положения в темах. Это интеллектуаль-

ное отношение к слову подчеркивает сам Брюсов, характеризуя своего современника: «Он поражал прежде всего вечной, неутомимой, ожесточенной сознательностью своих поступков. . . Он словно не жил, а смотрел на сцену, где главным актером был сам же, словно не действовал под влиянием страстей, а проделывал над своей душой различные опыты.

Он выплыл к нам пытателем в ладье.

Это, конечно, общая черта первых «пытателей» символизма, — черта, неминуемо в них связанная с переводом слова в другие системы.

«Ожесточенная сознательность» в подходе к слову сказывается новыми приемами поэзии. Слово оказывается объектом борьбы; название третьего сборника Брюсова «Tertia Vigilia» характерно в этом случае не менее, чем первое: «Шедевры». Здесь же — связь между этим периодом в искусстве и темой, характерной для всех «сверстников, деятелей нового искусства» — темы «свободы и силы» (Брюсов о Коневском).

Природа у Брюсова — интеллектуальная, почти рационалистическая; в стихах о природе и о любви у него всегда действующее лицо — сам поэт, наблюдатель, дидактик, сурово анализирующий и разлагающий слежавшуюся до конца обыденную эмоцию этих тем. Наблюдение, сознательность, знание — любимая фабула Брюсова и вместе ключ его стиля.

Для слуха каждый звук разделен,
Когда взволнуются леса;

в водах Иматры он слышит «размер ямбического триметра». Интеллектуальны его перифразы:

Море в бессильном покое,
Образ движенья исчез.

Эта отвлеченность, абстрактная перифраза встречается у Брюсова в самых по теме «мимолетных» и «легких» стихах:

Ты из лазурных туманов
Вышла на трепетный зов,
Около старых платанов,
В час окликания сов.

Наперекор окружающей традиции он отвергает «оттенки» в темах природы, не только свойственные ходовой лирике 80 — 90-х годов, но и провозглашавшиеся каноном символистов. Он предпочитает «краски» — и здесь вводит образы вещные (как когда-то делал Державин):

Луг цветами пестро вышит. . .
. . . Желтым шелком, желтым шелком,
По атласу голубому
Шьют невидимые руки. . .

Эта отчетливость сказывается и в том, что Брюсов охотно употребляет «пластические», проще, скульптурные образы.

И здесь любопытно, как сознательно Брюсов идет к этим образам. В своей юношеской поэме «Идеал» — по теме «романтической», полной так называемых «намеков» и намеренно смутных «оттенков», он во втором издании производит характерные перемены — к отчетливости.

Стихи:

И первая встреча шепнула им много.
Как ландыш на сердце проснулась тревога;
Мелькнула, скользнула за тонким стеклом
Пурпурная бабочка легким крылом —

изменены на следующие:

Они обменялись медлительным взглядом . . .
И девичьим, белым, призрачным нарядом
Она замелькала меж тонких стволов . . .

Стихи:

Вся жизнь озарилась огнями с тех пор,
Как будто на небе застыл метеор,
Как будто бы мир задрожал от мелодий
И сон ароматный разлился в природе —

изменены были так:

Сияньем их жизнь озарилась с тех пор,
Как будто на небе застыл метеор;
И стали их дни *многоцветны* и *ярки*,
Как *радостных радуг* воздушные *арки*.

Таковы основные черты брюсовского пейзажа, выпуклого, заимствованного из современной ему скульптуры и живописи:

...*Выгнулся* купол эфирный
... Из тихого канала
Как *белые* громады
Встают ряды *коней*...
Словно *змеи*, словно *нити*,
Вьются, путаются, *рвутся*
В *зыби волн* огни луны.
Но серебряные змеи,
Извивая под лучами
Спин лучистые зигзаги,
Беспощадными губами
Ловят, ловят все смелее
Птиц, мелькающих во влаге.

Таков его городской пейзаж:

Горят электричеством луны
На *выгнутых длинных стеблях*.

Таковы же декорации его баллад, которые вместе с яркими красками, на них наложенными, можно сравнить с раскрашенным мрамором Клингера:

По *беломраморным ступеням*
Царевна сходит в тихий сад.
...Стоят *столбы* и дремлют цепи.
...Весь *сводчатый и стоколонный*
Царя подводного *дворец*.

Отчетлив и рационалистичен и его синтаксис, даже в «стихийных» темах, даже в темах «смутного»:

Морю ли ставить препоны
Валом бессильных огней?

Он пользуется и оттенками, как красками. Брюсовские «оттенки» там, где он их употребляет, принципиальны, намеренны, и этой намеренностью сказываются; они так же обнажены, как краски. Они в первую очередь живописны, а не музыкальны.

Это как бы рационализм смутного; рассчитанность антитез превращает у него смутную тему в симметрическое сознание смутного:

Ночь — как тысяча веков,
Ночь — как жизнь в полях за Летой.
Гасну в запахе цветов
Сплю в воде, лучом согретой.

Таков реторический «ужас» у Брюсова:

Нам страшны размеры громадные
Безвестной растущей тюрьмы...
О думы упорные, вспомните!
Вы только забыли чертеж.

Аллегорично обращение: «О думы упорные, вспомните». Интеллектуален, интеллигентен ужас геометра: «размеры громадные».

От этого «ожесточенно-сознательного» подхода, данного в перифразе, данного в отвлеченностях стиля, один шаг к забытой давно и восстановленной Брюсовым в правах аллегории.

В стихах о природе аллегорические образы Брюсова идут от аллегорических образов Тютчева:

Горящее лицо земли
В прохладной тени окунула.

В других темах — открывался путь к дидактической аллегории, к возобновлению суровой аллегорической оды и описательной поэмы:

И дальше тропой неизбежной,
Сквозь годы и бедствий и смут,
Влечется суровый, прилежный,
Веками завещанный труд.

В оде «Война» — это роднит Брюсова с XVIII веком:

На камнях скал, под ропот бора,
Предвечной силой рождена,
Ты — дочь губящего Раздора,
Дитя нежданное, Война.

Поэтому Брюсову удается политическая ода («Кинжал» и др.) аллегорического стиля; отсюда же и другой его жанр, дидактическая и описательная поэма. Начиная с «Замкнутых» до «Чудовищ», «Парижа», «Италии», идет развитие его описательного стиля. Характерно название отдела его «Urbi et Orbi» — «Картины».

В дидактической поэме Брюсов развил аллегорию:

Ты властно всех берешь в зубчатые колеса
И мелешь души всех, и веешь легкий прах.
А слезы вечности кропят его как росы. . .
И ты стоишь, Париж, как мельница в веках.

Аллегоричны его метафоры, проведенные до конца, до полной ясности второго члена образа (и затенения первого):

Плотины баррикад вонзал ты смело в стены
И замыкал поток мятущихся времен,
И раздроблял его в красивых брызгах пены.
Он дальше убегал, разбит, преображен.

Это не метафора романтика, опирающаяся на эмоциональные связи слов, а скорее тот семантический слом, который получался в итоге метафоры, как «сопряжения далеких идей» у так называемых «ложно-классиков». Метафора Брюсова острыми, сталкивающимися краями может быть уподоблена метафоре ломоносовской.

В монументальной дидактической форме Брюсова за тогой дидактика всегда сказывается оратор с привычными ораторскими приемами:

Ты знал ее меж содроганий,
И думал, что она твоя. . .

И вот она с безвестной грани
Приносит тайну бытия...
Ребекка! Лия! мать! с любовью или злобой
Сокрытый плод нося, ты служишь как раба.

(Habet illa in alvo.)

Страна, измученная странностью судьбы!
Любовница всех роковых столетий!
Тебя народы чтили как цари
И императоры как дети...
...Италия! священная царица!
Где ныне скипетр твой и лавровый венец?
...Италия! несчастная блудница,
И вот к чему пришла ты, наконец!

(Италия.)

Почти античный ритор слышится в симметрии антитез:

Заснул он во дворце — взор открыл в темнице,
И умер, не поняв, прошел ли страшный сон.

(Париж.)

Дидактика была у всех символистов, но ни у кого другого она не была обязательна и нова, именно потому, что ни у кого другого не вскрылся с такой остротой (неприемлемой для старших современников) перевод слова в новую систему — интеллектуальную, именно потому, что Брюсов всей своей деятельностью возобновлял старое значение ритора и дидактика. Его «Любимцы веков» можно сравнить с «Легендою веков» Гюго.

Дидактик и в тех афоризмах, тех сентенциях, которые делают отдельные стихи Брюсова эпиграмматически запоминающимися формулами (которые любил XVIII век):

Я был, я мыслил, я прошел как дым.
Крушите жизнь — и с ней меня!

Иногда — это подлинные цитатные изречения:

Довольно споров. Брошен жребий.
Плыви, мой конь, чрез Рубикон!

Торжественная ода и суровая поза дидактика противоположны интимной лирике. Говоря о своем современнике,

лирике узкого диапазона, он замечает:. . . «У него совсем нет баллад и поэм. Его поэзия дневник, он не умел писать ни о ком, кроме как о себе». В противоположность этому чистому лиризму, Брюсов тяготеет к темам немонологической лирики. В его первой книге стихов уже есть «рисунок тушью» («Прокаженный»), «гравюра» («Львица среди развалин»), «бронзовая статуэтка» («Жрец») — тот жанр офортов, который культивировали западные символисты. Перед Брюсовым стоят здесь характерные задачи — слово в его отношении к изобразительному искусству. Тогда как для Бальмонта показательна ориентация на музыку (Брюсов: «Бальмонт открыл мне тайну музыки стиха»), для Брюсова характерна ориентация на живопись и пластику. В первой своей книге он тяготеет именно к рисунку, еле намеченному, как бы обведенному пунктиром — таковы «К монахине», «В старом Париже», где три стиха образуют основу всего стихотворения, повторяясь и разнообразясь на протяжении всего стихотворения:

Холодная ночь над угрюмою Сеной,
Да месяц блестящий в раздробленной влаге,
Да труп позабытый, обрызганный пеной.

Здесь — как бы штрих рисунка, только намечающий возможность фабулы, — возможность баллады. Таков же «Беглец» — с его гравюрным бесцветным пейзажем и зарисовкой прыжка.

Еще шаг — и в «Tertia Vigilia» (все сборники Брюсова построены не только по определенному, но в сущности по одному и тому же неподвижному плану), — отдел портретов: «Любимцы веков». Брюсов оживляет свои первые лирические рисунки монологом; действующие лица начинают говорить; все стихотворение — монолог:

Я — вождь земных царей и царь Ассаргадон.
Владыки и вожди, вам говорю я: горе.

В «Жреце Изиды» Брюсов уже достигает того веса слов, той лаконичности, которую требовал монолог:

Я — ж р е ц Изиды Светлокудрой;
Я — б ы л в о с п и т а н в храме Фта,
И дал народ мне имя «Мудрый»,
За то, что жизнь моя чиста.

Соединение всех этих элементов с описательной поэзией дали брюсовскую балладу.

Баллады Брюсова — общепризнанный центр его творчества, потому что здесь был полный и оправданный выход для ораторского начала его поэзии и для разрешения задачи живописного слова, и она же удовлетворяла требованию разнообразия тем, которое вытекало из положения Брюсова, как канонизатора символизма, расширявшего и захватывавшего количественно тематическую область. Но если мы примем «балладу» Брюсова за тот жанр, который связан для XIX века с именами Жуковского с одной стороны, Катенина, Пушкина и Некрасова с другой, мы, конечно, ошибемся. При яркой ф а б у л е — баллады Брюсова даны вне с ю ж е т а; они статичны, как картина, как скульптурная группа. Из сюжетного развития выхвачен один «миг»; все сюжетное движение дано в неподвижности этого «мига». Поэтому почти все баллады у Брюсова имеют вид монолога; поэтому же мы не найдем резкой жанровой разницы между его «балладой» и не-балладой. Здесь целая цепь незаметных переходов, делающая самый ж а н р общим, расплывчатым.

Ораторское начало сказывается в б а л л а д а х Брюсова с полной силой; все они — монологи (а в «Stephanos'е» и диалоги), превращающие стих в наметку для театральной декламации.

. . В о т сослан я в каменоломню,
Дроблю гранит, стирая кровь.

Но эту ночь я помню! помню!
О, если б пережить все — вновь!
(Раб.)

Интонации превращены в жесты, даже определенные жесты, — жесты театральные (это достигает тем, что обращения и прямая речь как бы вторгаются в рассказ, синтактически не спаяны с ним, выделены):

И вздрогнула она от гнева,
— Казнь — оскорбителям святынь!
И вдаль пошла — среди напева
За ней толпившихся рабынь.
Я подала ей чашу с ядом,
О, спи! твой сон глубок и строг!
И мы с тобой на ложе рядом
В последний раз у этих ног.

И наконец «Путник» — с декорацией, с мелодраматизмом положения и жестов и театральной скупостью диалога.

Достигнув вершины в балладах «Urbi et Orbi», Брюсов доводит до логического развития все отдельные стороны своего балладного стиля в балладах «Stephanos'а». («Stephanos», считающийся вершиной брюсовского творчества, на самом деле книга, вовсе не намечающая новых «путей», и является оглавлением дальнейших «перепутий». Она подводит итоги, развивает то, что было дано в «Urbi et Orbi»). В балладах «Stephanos'а» монолог уже развился в отчетливый стиховой диалог («Адам и Ева», «Орфей и Евридика»), декорация «Путника» стала преувеличенно пестрой в «Медее»; так же, как преувеличены и действия, — глаголы:

На позлащенной колеснице
Она свергает столу с плеч.

. . . Узду грызущие драконы,
Взметая крылья, рвутся в высь;
Сверкнул над ними бич червленый, —
С земли рванулись, понеслись.

Но здесь же и самое сильное у Брюсова использование монолога в «Ахиллесе у Алтаря» — монолог здесь дан не столько в его речевой функции, сколько в сюжетной, монологист дает только очерк сюжета, этот монолог как бы вырван из связной стиховой драмы, — и тем подчеркнут затушеванный, скрытый монологом, стоящий вне монолога сюжет.

В балладе Брюсов дал подлинное ощущение жанра. Не то в остальных родах. Отчетливый номенклатор, Брюсов создает искусственно жанровые определения для своих стихов. Больше всего это относится к элегиям Брюсова. Балладная и описательная живопись разрушают здесь впечатление установившегося жанра и не создают ощущения нового.

Между тем, в этом — в жажде захвата, хотя бы и чисто внешнего, жанров, — сказывается все та же основная черта, тот же центральный пункт. Новому течению предстояло распространиться на возможно более широком пространстве и закрепить завоевания. Нужен был поэт-изобретатель и поэт-путешественник, поэт, который, как изобретатель, переведя слово из одной системы в другую, стал бы путешественником по области тем. И этот принцип закрепляется в творчестве Брюсова. Одна за другой скрещиваются традиции, завоевываются темы. Этому соответствует и исторически сложенное отношение Брюсова к традициям. Мало найдется русских поэтов, которые бы в такой степени усвоили самые разнообразные, самые противоречивые традиции.

Брюсов проходит в молодости большой путь усвоения нескольких линий, от Некрасова и Надсона к Лермонтову, от Лермонтова к Пушкину, от Пушкина к Жуковскому и «старшим» символистам: «Влияние Пушкина и влияние старших символистов причудливо сочеталось во мне, и я то искал классической строгости пушкинского стиха,

то мечтал о той новой свободе, какую обрели для поэзии новые французские поэты. В моих стихах того времени (90-е годы) эти влияния перекрещивались самым неожиданным образом». Это не было эклектизмом, — это было нужным обогащением усталой стиховой культуры. Чтобы преодолеть эту усталость и выйти из сглаженного круга, нужна была беспорядочная широта традиций. Есть периоды, когда поэзия не нуждается в этой широте, когда она живет силою ограниченного числа традиций; есть эпохи, когда национальная поэзия замыкается в себе и сама разрешает свои вопросы.

Эпоха Брюсова нуждалась в обратном. Нужны были, пусть противоречивые, но широкие традиции, — дверь литературы была распахнута на Запад. Брюсов усвоил в большой мере и западные влияния, но усваивал и поэтику «отверженных» и парнасцев и Верлэна всегда с основного своего пункта; его Верлэн, как Шиллер Жуковского, явление, многим отличающееся от иностранного образца; эклектизм брюсовских традиций был исторически оправдан. Но таков неизбежный исторический закон: борясь против усталого стиха, широко соединяя разные и противоречивые традиции, стих Брюсова, совершив свою эволюционную роль, неизбежно оборачивается к нам своей другой стороной и кажется по той же причине усталым, переобремененным стиховой культурой и поэтому голым.

Свою исторически оправданную позицию Брюсов ясно сознавал и закрепил в своих стихах. Он сделал принципы своего творчества своей темой, и так как принцип этот заключался в переводе слова из области сглаженных эмоций в область нарочито интеллектуальную и в перекрещивании противоречивых традиций, то тема оказывалась заранее парадоксальной; таков образ «поэта» у Брюсова:

...Вперед, мечта, мой верный вол,
Неволей, если не охотой!
Я близ тебя, мой кнут тяжел,
Я сам тружусь — и ты работай!

...И странно полюбил я мглу противоречий,
И жадно стал искать сплетений роковых.
Мне сладки все мечты, мне дороги все речи
И всем богам я посвящаю стих.

Брюсов ввел в поэзию пафос изобретателя, пафос научного опыта над жизнью слова. Недаром книга, изданная через 25 лет после хрестоматии «Русские Символисты», так же как и она, стремится представить «образцы поэзии и носит полунаучный характер («Опыты»). Но за это время была проделана слишком большая и сложная эволюция в области стихового слова, с одной стороны, в области изучений стиха, с другой, чтобы эти опыты оказались нужными, как первые. Они показались даже нехарактерными для самого Брюсова. А между тем, это поэт, проделав свой путь, начатый с обнаженного принципа, оплодотворившего слово, к концу, когда путь сузился, снова пришел к нему же, обнаженному. В этих опытах уже говорится о «каноне», о существовании «совершенных форм», и отрицается сентенция молодого Брюсова:

В искусстве важен искус строгий,
Прерви души мертвящий плен
И выйди пламенной дорогой
К потоку вечных перемен.

Если раньше искусство и наука были для Брюсова одним и тем же по методу изобретения, теперь они стали для него близки по своей кажущейся нормативности, повелительности, «законности».

Чем больше областей было захвачено, тем больше страсть изобретателя сменялась энергией путешественкика. Без этой страсти путешествия по темам становились однообразны и безотрадно-официальны. Направления,

которым сказывались раньше вещи Брюсова, не было, — были готовые вещи. Такова судьба всех деятелей искусства, которые призваны историей охватить для своего направления наибольшую область, чтобы до конца исчерпать его.

Это было вместе с тем часом всего течения.

Брюсов войдет в историю русской поэзии не только своими «изобретениями». Он войдет в нее и как новый для своей эпохи тип поэта. Интеллектуальный пафос опыта над жизнью слова, суровая позиция дидактика и ритора — эти черты были несвойственны «поэту» в представлении русской стиховой культуры XIX века — и напоминают лишь некоторые явления Запада (Гюго).

1924 г.

Борису Пастернаку.

ПРОМЕЖУТОК[1]

Здесь жили поэты. . .
Блок.

1

Писать о стихах теперь почти так же трудно, как писать стихи. Писать же стихи почти так же трудно, как читать их. Таков порочный круг нашего времени. Стихов становится все меньше и меньше, и в сущности сейчас есть налицо не стихи, а поэты. И это вовсе не так мало, как кажется.

Три года назад проза решительно приказала поэзии очистить помещение. Место поэтов, отступавших в некоторой панике, сполна заняли прозаики. При этом поэты необычайно редели, а число прозаиков росло. Многие из прозаиков тогда еще не существовали, но тем не менее считались вполне существующими, а затем и действительно появились. Была спешка, роды были преждевременные, торопливые, — «Серапионы» были, напр., переведены на испанский язык задолго до того, как написали что-либо по-русски. Все мы отчетливо видели: проза побеждает, поэзия отступает, все мы даже почему-то радовались этому (очень уж приелись вечера поэтов), но собственно в чем дело, что из этой победы выйдет и куда это окончательно отступит поэзия, — так как-то ближайшим образом и не

[1] Статья написана в 1924 году, печатается без изменений.

представляли. Теперь — поэзия «отступила» окончательно, и дело оказывается не очень простым.

Факт остается фактом: проза победила. Старый читатель, когда в его руки попадал журнал или альманах, бросался сначала на стихи и только уж несколько осовев, пробегал прозу. Читатель недавней формации тщательно обходит стихи, как слишком постаревших товарищей, и бросается на прозу. Вместо поэтесс появились прозаиссы. (Совсем недавно читатель начал как-то обходить и стихи и прозу. Это еще робкий, еще не признающийся в этом читатель; тем не менее он едва ли не самый любопытный, — он непосредственно идет к хронике, рецензии, полемике — к тем журнальным задворкам, из которых вырисовывается новый тип журнала.)

Итак, у нас «расцвет прозы». Это положение, так сказать, установленное, и я даже не собираюсь его оспаривать. Написать рассказ не хуже Льва Толстого, по соображениям критики, теперь нетрудно. И, правда, прозаическая продукция растет, поэтическая падает. У прозаиков и поэтов часы идут по-разному. Время стихов не определяется теперь днем их появления; время прозы определяется авансом. А между тем отношения побежденных и победителей, повторяю, совсем не так просты.

Проза живет сейчас огромной силой инерции. С большим трудом, по мелочам, удается преодолевать ее, и это делается все труднее и, повидимому, бесполезнее. Иногда кажется, что это не писатель, а сама инерция написала рассказ и кончила его обязательно гибелью главного героя или, по крайней мере, Европы. Для поэзии инерция кончилась. Поэтический паспорт, приписка к школе поэта сейчас не спасут. Школы исчезли, течения прекратились закономерно, как будто по команде. Нарастали в геометрической прогрессии, диференцировались, распадались; затем самоопределение малых поэтических наци-

ональностей стало совершаться на пространстве квартиры, и, наконец, каждый был оставлен на самого себя.

Теперь это дело седой старины, а ведь еще года два назад, даже эмоционалисты, которые заявляли, что лучшее в мире это любовь и какие-то еще более или менее радостные чувства, — даже они, кажется, считались не то школой, не то течением.

Эта смена школ одиночками характерна для литературы вообще, но самая стремительность смен, самая жестокость борьбы и быстрота падений — темп нашего века. XIX век был медленнее. У нас нет поэтов, которые бы не переживали смены своих течений, — смерть Блока была *слишком* закономерной.

Поэтическая инерция кончилась, группировки смешались, масштаб стал неизмеримо шире. Объединяются совершенно чужие поэты, рядом стоят далекие имена. Выживают одиночки.

И игра в поэзию сейчас идет высокая. Стих — трансформированная речь; это — человеческая речь, переросшая сама себя. Слово в стихе имеет тысячу неожиданных смысловых оттенков, стих дает новое измерение слову. Новый стих — это новое зрение. И рост этих новых явлений происходит только в те промежутки, когда перестает действовать инерция; мы знаем собственно только действие инерции, — промежуток, когда инерции нет, по оптическим законам истории кажется нам тупиком. (В конечном счете, каждый новатор трудится для инерции, каждая революция производится для канона.) У истории же тупиков не бывает. Есть только промежутки.

Один поэт-одиночка говорил мне, что «каждый час меняет положение». Сам стих стал любимой темой поэтов. Лучшая половина стихов Пастернака — о стихе, Мандельштам пишет о «родном звукоряде», Маяковский о «поэтических шорах».

О вещах, готовых стихах, тем паче о книгах промежутка трудно говорить. О поэтах, которые идут через промежуток, легче.

2

Прокатилась дурная слава.

Поэтическое местничество в промежутке соблюдать совершенно не приходится. Первым — Есенин. Он один из характернейших поэтов промежутка. Когда после боя наступает отдых, в глаза бросается местность. Когда инерция кончается, первая потребность — проверить собственный голос. Есенин проверяет его на резонансе, на эхо. Это путь обычный.

Когда литературе трудно, начинают говорить о читателе. Когда нужно перестроить голос, говорят о резонансе. Этот путь иногда удается, — *читатель*, введенный в литературу, оказывается тем литературным двигателем, которого только и недоставало для того, чтобы сдвинуть слово с мертвой точки. Это — как бы «мотивировка» для выхода из тупиков. В поэзии — это сказывается иногда изменением интонации, — под углом обращения к «читателю» меняется весь интонационный строй. В прозе на читателя рассчитан сказ, заставляющий его «играть» всю речь. И такой «внутренний» расчет на читателя помогает в периоды кризиса (Некрасов).

Но есть и другое обращение к читателю, — можно сделать стих штампом, язык привычным. Такое обращение беднит.

Есенин отступает неудержимо.

Прежняя лирика Есенина была, конечно, глубоко традиционна; она шла и от Фета, и от условного поэтического «народничества», и от примитивно понятого через Клюева Блока. В сущности Есенин вовсе не был силен ни новизной, ни левизной, ни самостоятельностью. Самое неубе-

дительное родство у него — с имажинистами, которые, впрочем, тоже не были ни новы, ни самостоятельны, да и существовали ли — неизвестно. Силен он был эмоциональным тоном своей лирики. Наивная, исконная и потому необычайная живучая стиховая эмоция — вот на что опирается Есенин. Все поэтическое дело Есенина — это непрерывное искание украшений для этой голой эмоции. Сначала церковно-славянизмы, старательно выдержанный деревенский налет и столь же традиционный «мужицкий Христос»; потом — бранные слова из практики имажинистов, которые были таким же, в сущности, украшением для есенинской эмоции, как и церковно-славянизмы.

Искусство, опирающееся на эту сильную, исконную эмоцию, всегда тесно связано с личностью. Читатель за словом видит человека, за стиховой интонацией угадывает «личную». Вот почему необыкновенно сильна была в стихах литературная личность Блока (не живой, не «биографический» Блок, а совсем другого порядка, другого плана, стиховой Блок). Вот почему замечателен «Пугачев» Есенина, где эта эмоция новым светом заиграла на далекой теме, необычайно оживила и приблизила ее:

— Дорогие мои, хорошие!

Литературная, стиховая личность Есенина раздулась до пределов иллюзии. Читатель относится к его стихам как к документам, как к письму, полученному по почте от Есенина. Это, конечно, сильно и нужно. Но это и опасно. Может произойти распад, разделение, — литературная личность выпадет из стихов, будет жить помимо них; а покинутые стихи окажутся бедными. Литературная личность Есенина — от «светлого инока» в клюевской скуфейке до «похабника и скандалиста» «Кабацкой Москвы» — глубоко литературна. Его личность — почти заимствование, — порою кажется, что это необычайно схематизированный, ухудшенный Блок, пародированный Пушкин;

даже собачонка у деревенских ворот лает на Есенина по-байроновски. И все же эта личность, связанная с эмоцией, была достаточно убедительна для того, чтобы заслонить стихи, для того, чтобы вырасти в своеобразный внесловесный литературный факт. В последних стихах Есенина «личность» сыграла последний акт. Ни «инока в скуфейке», ни поэта, «жарящего спирт». «Скандалист» покаялся в «скандалах», драматическое напряжение ослабело. Личность больше не заслоняет стихов. А между тем, если отвлечь зрителя от актера, драма, как Lese-Drama, становится сомнительной; снять с картины название, и картина окажется олеографией. Поэт, который так дорог почитателям «нутра», жалующимся, что литература стала «мастерством» (т. е. искусством, — как будто она им не была всегда), обнаруживает, что «нутро» много литературнее «мастерства». Примитивной эмоциональной силой, почти навойливой непосредственностью своей литературной личности Есенин затушевывал литературность своих стихов. Теперь он кажется порою хрестоматией «от Пушкина до наших дней»:

. . . Я посетил родимые места. . .
. . . Да! теперь решено. Без возврата
Я покинул родные поля.
. . . Ах, какая смешная потеря. . .
. . . Золотые, далекие дали. . .

Но может быть и это не так плохо? Может быть это нужные банальности? Эмоциональный поэт ведь имеет право на банальность. Слова захватанные, именно потому что захватаны, потому что стали ежеминутными, необычайно сильно действуют. Отсюда — притягательная сила цыганщины. Отсюда — банальности Полонского, Анненского, Случевского, апухтинское завыванье у Блока. Но в том-то и дело, что, желая выровнять лирику по линии простой, исконной эмоции, Есенин на деле переводит

ее на досадные и совсем не простые традиции. Есть досадные традиции — стертые. (Так стерт для нас сейчас — как традиция — и Блок.) Есть общие места, которые никак не могут стать на место стихов, есть стихи, которые стали «стихами вообще» и перестали быть стихами в частности. Досаден (был и есть) Розенгейм (а ведь его когда-то путали с Лермонтовым); досадна и традиция Розенгейма — стиховая плоскость. А Есенин идет именно к стихам вообще:

> И полилась печальная беседа
> Слезами теплыми на пыльные листы.

Эта банальность слишком эпична, слишком обстоятельна, чтобы встать в ряд с прежними. Здесь интонация лжет, здесь нет «обращения» ни к кому, а есть застывшая стиховая интонация вообще. Это — отход на плоскость «стиха вообще» (на деле — на уплощенный стих конца XIX века). Резонанс обманул Есенина. Его стихи — стихи для легкого чтения, но они в большей мере перестают быть стихами.

3

Au dessus de la mêlée.

Еще отход.

Можно постараться отойти и стать в стороне. Положение это в достаточной степени величаво и соблазнительно.

Как Есенин совершает отход на пласт читательский, так роль Ходасевича — в отходе на пласт литературной культуры.

Но в результате и этот отход неожиданно оказывается отходом на читательское представление о стиховой культуре.

У нас есть богатая культура стиха (неизмеримо более богатая, чем культура прозы).

Мы помним глубже XIX век, чем люди XIX века помнили XVIII век. В 1834 г. Белинский отважно написал вздор о XVIII веке в «Литературных Мечтаниях»; он с городостью, даже энтузиазмом, заявил о своем невежестве, — и все с одной целью добраться до нужного (пусть и вполне неверного тогда, так же как и теперь): «У нас нет литературы». Наши тридцатые годы еще не настали, но открытия этой отрицательной Америки верно не последует и в тридцатых годах. В этом нам отказано. У нас одна из величайших стиховых культур; она была движением, но по оптическим законам истории она оборачивается к нам прежде всего своими вещами. Вокруг стихового слова в Пушкинскую эпоху шла такая же борьба, что и в наши дни; и стих этой эпохи был сильным рычагом для нее. На нас этот стих падает, как сгусток, как готовая вещь, и нужна работа археологов, чтобы в сгустке обнаружить когда-то бывшее движение.

Так ярый ток, оледенев,
Над бездною висит,
Утратя прежний грозный рев,
Храня движенья вид.

Самый простой подход — это подход к вещи. Она замкнута в себе и может служить превосходной рамкой (если вырезать середину).

В стих, «завещанный веками», плохо укладываются сегодняшние смыслы. Пушкин и Баратынский, живи они в нашу эпоху, вероятно, сохранили бы принципы конструкции, но и, вероятно, отказались бы от своих стиховых формул, от своих сгустков. Смоленский рынок в двухстопных ямбах Пушкина и Баратынского и в их манере, это, конечно, наша вешь, вещь нашей эпохи, но, как стиховая вещь, — она нам не принадлежит.

Это не значит, что у Ходасевича нет «хороших» и даже «прекрасных» стихов. Они есть, и возможно, что через

20 лет критик скажет о том, что мы Ходасевича недооценили. «Недооценки» современников всегда сомнительный пункт. Их «слепота» совершенно сознательна. (Это относится даже к таким недооценкам, как недооценка Тютчева в XIX веке.) Мы сознательно недооцениваем Ходасевича, потому что хотим увидеть свой стих, мы имеем на это право. (Я говорю не о новом метре самом по себе. Метр может быть нов, а стих стар. Я говорю о той новизне взаимодействия всех сторон стиха, которая рождает новый стиховой смысл.)

А между тем есть у Ходасевича стихи, к которым он сам, видимо, не прислушивается. Это его «Баллада» («Сижу, освещаемый сверху»), со зловещей угловатостью, с нарочитой неловкостью стиха; это стихотворная записка: «Перешагни, перескочи», — почти розановская записка, с бормочущими домашними рифмами, неожиданно короткая, — как бы внезапное вторжение записной книжки в классную комнату высокой лирики; обе выпадают из его канона. Обычный же голос Ходасевича, полный его голос — для нас не настоящий. Его стих нейтрализуется стиховой культурой XIX века. Читатель, который видит в этой культуре только сгустки, требует, чтобы поэт видел лучше его.

4

И быстрые ноги к земли приросли.

Есть другая опасность: увидеть как сгустки — собственные вещи, — попасть в плен к собственной стиховой культуре.

Здесь — в первую очередь — вопрос о темах. В плен к собственным темам попадают целые течения, — этому нас учит история. Как удивились бы наши школьники, если бы узнали, что темы «сентиментализма» — «любовь», «дружба», «плаксивость» его вовсе не характеризуют

самого течения (а стало быть «сентиментализм» вовсе не сентиментализм). Да, любовь, дружба, скорбь по утраченной молодости — все эти темы возникли в процессе работы, как скрепа своеобразных принципов конструкции, как оправдание камерного стиля карамзинизма и как «комнатный» отпор высоким и грандиозным темам старших. А потом, потом самая тема была узаконена, стала двигателем, — Карамзин подчинился Шаликову.

Но пример более к нам близкий — символизм, который только к концу осознал свои т е м ы, как главное, как двигатель, — и пошел за темами, и ушел из живой поэзии.

То же и с отдельными поэтами. Наша эпоха, которая много и охотно говорит о Пушкине, мало у него в сущности учится. А Пушкин характерен, между прочим своими отходами от старых тем и захватом новых. Огромной длины эволюционная линия между «Русланом и Людмилой» и «Борисом Годуновым», а ведь промежуток здесь только в 5 лет. Этот переход был у Пушкина всегда революционным актом. Так в конце он отходил на историю, прозу, журнал — и вместе с тем на новые темы. Смелость его переходов нам мало понятна. Мы предпочитаем держаться своих тем. Наша эпоха предпочитает учиться у Гоголя, — у Гоголя второй части «Мертвых душ», которого вела тема; опустив голову, поэты бредут в плен собственных тем.

Они не помнят и веселого примера Гейне, вырвавшегося на свободу из канона собственных тем, из «манеры Гейне», как он сам писал. И каких тем! Любви, ставшей каноном для всего XIX века. Он, как и Пушкин, не стыдился измен. В поэзии верность своим темам не вознаграждается.

В плену у собственных тем сейчас Ахматова. Тема ее ведет, тема ей диктует образы, тема неслышно застилает

весь стих. Но любопытно, что когда Ахматова начинала, она была нова и ценна не своими темами, а несмотря на свои темы. Почти все ее темы были «запрещенными» у акмеистов. И тема была интересна не сама по себе, она была жива каким-то своим интонационным углом, каким-то новым углом стиха, под которым она была дана; она была обязательна почти шопотным синтаксисом, неожиданностью обычного словаря. Был новым явлением ее камерный стиль, ее по-домашнему угловатое слово; и самый стих двигался по углам комнаты, — недаром слово Ахматовой органически связано с особой культурой выдвинутого метрически слова (за которой укрепилось неверное и безобразное название «паузника»). Это было совершенно естественно связано с суженным диапазоном тем, с «небольшими эмоциями», которые были как бы новой перспективой и вели Ахматову к жанру «рассказов» и «разговоров», не застывшему, не канонизованному до нее; а эти «рассказы» связывались в сборники-романы (Б. Эйхенбаум).

Самая тема не жила вне стиха, она была стиховой темой, отсюда ее неожиданные оттенки. Стих стареет, как люди, — старость в том, что исчезают оттенки, исчезает сложность, он сглаживается, — вместо задачи дается сразу ответ. В этом смысле характерным было уже замечательное «Когда в тоске самоубийства». И характерно, что стих Ахматовой отошел постепенно от метра, органически связанного с ее словом вначале. Стихи выровнялись, исчезла угловатость; стих стал «красивее», обстоятельнее; интонации бледнее, язык выше; библия, лежавшая на столе, бывшая аксессуаром комнаты, стала источником образов:

Взглянула, и, скованы смертною болью,
Глаза ее больше смотреть не могли;
И сделалось тело прозрачною солью,
И быстрые ноги к земли приросли.

Это тема Ахматовой, ее главная тема пробует варьироваться и обновиться за счет самой Ахматовой.

5

Без эпиграфа.

Но и теме не выгодно держать в плену поэта. От этого она остается только темой; она теряет свою обязательность и под конец сама разлагается.

Непоседливый Вяземский так нападал на Жуковского: «Жуковский более других должен остерегаться от однообразия: он страх как легко привыкает. Было время, что он напал на мысль о смерти и всякое стихотворение свое кончал своими похоронами. Предчувствие смерти *поражает, когда вырывается*; но если мы видим, что человек каждый день ожидает смерти, а все-таки здравствует, то предчувствие его, наконец, смешит нас... Евдоким Давыдов рассказывает, что изувеченный Евграф Давыдов говорил ему, что он все о смерти думает: «Ну, и думаешь, что умрешь вечером; ну, братец, и велишь себе подать чаю, ну, братец, и пьешь чай и думаешь, что умрешь, ну, не умираешь, братец; велишь себе подать ужинать, братец; ну, и ужинаешь и думаешь, что умрешь; ну, и отужинаешь, братец, и не умираешь, спать ляжешь; ну, братец, и заснешь и думаешь, что умрешь, братец; утром проснешься, братец; ну, не умер еще; ну, братец, опять велишь себе подать чаю, братец».

Даже такая, казалось бы, застрахованная от пародии тема, как смерть, повидимому, способна вызвать веселую пародию, а вместе и диаметрально противоположную трактовку. Измерения всех тем одинаковы — комнатные, мировые, они обязательны, пока не выпадают из произведения и вызывают смену трактовки, когда высовываются из него.

6

Эта тема придет,
Прикажет: —

Тема давит и Маяковского, высовывается из него. Русский футуризм был отрывом от срединной стиховой культуры XIX века. Он в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века. Хлебников сродни Ломоносову. Маяковский сродни Державину. Геологические сдвиги XVIII века ближе к нам, чем спокойная эволюция XIX века. Но мы все-таки не XVIII век, и поэтому приходится говорить раньше о нашем Державине, а потом уже о Ломоносове.

Маяковский возобновил грандиозный образ, где-то утерянный со времен Державина. Как и Державин, он знал, что секрет грандиозного образа не в «высокости», а только в крайности связываемых планов, — высокого и низкого, в том, что в XVIII веке называли «близостью слов неравно высоких», а также «сопряжением далековатых идей».

Его митинговый, криковой стих, рассчитанный на площадный резонанс (как стих Державина был построен с расчетом на резонанс дворцовых зал), был не сродни стиху XIX века; этот стих породил особую систему стихового смысла. Слово занимало целый стих, слово выделялось, и поэтому фраза (тоже занимавшая целый стих) была приравнена слову, сжималась. Смысловой вес был перераспределен, — здесь Маяковский близок к комической поэзии (перераспределение смыслового веса давала и басня.) Стих Маяковского — все время на острие комического и трагического. Площадный жанр, «бурлеск» был всегда и дополнением, и стилистическим средством «высокой поэзии», и обе струи — высокая и низкая — были одинаково враждебны стихии «среднего штиля».

Но если для камерного, шопотного стиля открывается опасность среднего голоса, то площадному грозит опасность фальцета.

В последних вещах Маяковского есть эта опасность. Его верный поэтический прицел — это связь двух планов — высокого и низкого, а они все больше распадаются; низкий уходит в сатиру («Маяковская галерея»); высокий — в оду («Рабочим Курска»). В голой сатире, как и в голой оде, исчезает острота, исчезает двупланность Маяковского. В сатире открыт путь к Демьяну Бедному,— для Маяковского во всяком случае бедный, голая же ода очень быстро когда-то выродилась в «шинельные стихи». Только Камерный театр ведет пьесы с начала до конца на крике.

А толкает Маяковского на этот раздельный путь тема, — тема, которая всплывает теперь над его стихами, а не держится в них, — навязчивая, голая тема, которая вызывает самоповторение.

Эта тема придет
прикажет:
— Истина! —
Эта тема придет
велит:
— Красота! —

Тема верховодит стихом. И у стиха Маяковского перебои сердца. От прежнего, строчного стиха, с выделенными, кричащими и вескими словами, Маяковский перешел незаметно, то тут, то там, к традиционному метру. Правда, он этот стих явно пародирует, но тайно он к нему приблизился:

В этой теме,
и личной,
и мелкой,
Перепетой не раз
и не пять,

Я кружусь поэтической белкой
И хочу кружиться опять.

И уже без пародии:

Бежало от немцев,
боялось французов,
Глаза
косивших
на лакомый кус,
Пока доплелось,
задыхаясь от груза,
Запряталось в сердце России
под Курск.

•

Строчной стих становится в последних вещах для Маяковского средством спайки разных метров. Маяковский ищет выхода из своего стиха в пародическом осознании стиха. (Этот путь Маяковский начал удачей в «150 000 000» неожиданных кольцовских строчек.)

В «Про это» он перепробовал, как бы ощупал все стиховые системы, все затверделые жанры, словно ища выхода из себя. В этой вещи Маяковский перекликается с «Флейтой Позвоночника», со своими ранними стихами, подводит итоги; в ней же он пытается сдвинуть олитературенный быт, снова взять прицел слова на вещь, но с фальцета сойти трудно, и чем глубже вырытая в поэзии колея, тем труднее добиться, чтобы колесо не вертелось на месте. Маяковский в ранней лирике ввел в стих личность не стершегося «поэта», не расплывчатое «я», и не традиционного «инока» и «скандалиста», а поэта с адресом. Этот адрес все расширяется у Маяковского; биография, подлинный быт, мемуары врастают в стих («Про это»). Самый гиперболический образ Маяковского, где связан напряженный до истерики высокий план с улицей, — сам Маяковский.

Еще немного,—и этот гиперболический образ высунет голову из стихов, прорвет их и станет на их

место. В «Про это» Маяковский еще раз подчеркивает, что стихия его слов враждебна сюжетному эпосу, что своеобразие его большой формы как раз в том и состоит, что она не «эпос», а «большая ода».

Положение у Маяковского особое. Он не может успокоиться на своем каноне, который уже облюбовали эклектики и эпигоны. Он хорошо чувствует подземные толчки истории, потому что он и сам когда-то был таким толчком. И поэтому он — так мало теоретизировавший поэт — так сознателен во время «промежутка». Он нарочно возвращается к теме «и личной, и мелкой, перепетой не раз и не пять» (и тут же делает ее по-старому грандиозной); он сознательно калечит свой стих, чтобы освободиться, наконец, от «поэтических шор»:

Хотя б без размеров,
Хотя б без рифм.

И, наконец, почувствовав бессилие, выходит на старую испытанную улицу, неразрывно связанную с ранним футуризмом. Его рекламы для Моссельпрома, лукаво мотивированные как участие в производстве, это отход — за подкреплением. Когда канон начинает угнетать поэта, поэт бежит со своим мастерством в быт, — так Пушкин писал альбомные полу-эпиграммы, полу-мадригалы. (Повидимому, с этой стороны, сожаления о том, что поэты «тратят» свой талант, неправильны; там, где нам кажется, что они «тратят», они на самом деле приобретают.) Стиху ставятся в быту такие задания, что он волей-неволей сходит с насиженного места,—все дело в этом.

Комплименты в наше время даром не говорятся; мадригалом стала для нас реклама. Мадригалы Маяковского Моссельпрому — это очень нужный иногда «поэтический разврат». Но

И стих,
И дни не те.

И улица не та. Футуризм отошел от улицы (да его, собственно говоря, и нет уже); а улице нет дела ни до футуризма, ни до стихов.

Жестоких опытов сбирая поздний плод,
Они торопятся с расходом свесть приход —
Им некогда шутить. . .
иль спорить о стихах.

А если и спорят о стихах, то деловито, с проектами и сметами, где все заранее вычислено, «как в аптеке». Оплодотворит ли Маяковского хладнокровный Моссельпром, как когда-то оплодотворил его пылкий плакат Роста?

7

А у меня, понимаешь ты,
шанец жить.

Этот выход на улицу любопытен вот еще чем. Каждое н о в о е явление в поэзии сказывается прежде всего н о в и з н о й и н т о н а ц и и. Новые интонации были у Ахматовой, иные, но тоже новые — у Маяковского. Когда интонации стареют и перестают замечаться, слабее замечаются и самые стихи. Выходя на улицу, Маяковский пробует изменить интонацию.

Недавно выступил новый поэт, у которого промелькнула какая-то новая интонация, — Сельвинский. Он вносит в стих воровскую интонацию, интонацию цыганского романса. В «воровской лирике» Сельвинский — это Бабель в стихах:

И я себе прошел как какой-нибудь ферть,
Скинул джонку и подмигнул глазом:
«Вам сегодня не везло, дорогая мадам Смерть,
Адью до следующего раза».

И здесь, в его «Воре», конечно, не очень важно внесение воровского жаргона в стих, — при помощи словарика Трахтенберга стихотворение довольно легко переводится

на русский язык (так же как при помощи «Введения в языковедение» легко расшифровываются вещи остальных авторов «Мены всех»), — здесь любопытна новая интонация, пришедшая с улицы.

Цыганская интонация уже успела олитературиться, — есть высокая цыганская лирика. Сельвинский дает новую, еще не слежавшуюся, цыганскую интонацию:

Погляжу, холодны ли горячи ль
Пады ножом ваши ласки женскиé.
Вы грызитесь, подкидывая пыль.
Вы. Жеребцы. Мои. Оболенские.

Стих почти становится открытой сценой. У Сельвинского, на его счастье, необычайно плохая традиция; такие плохие традиции иногда дают живые явления. Только бы эта традиция не оказалась обыкновенной плохой литературной традицией, — его «поэмы в коронах сонетов» — это именно плохая, но обыкновенная литературная традиция.

А «цыганский вальс на гитаре» и есть цыганский вальс, читать его нельзя, а нужно петь — с открытой сцены. Поэзия от этого ничего не выигрывает, как впрочем и не проигрывает. Сумеет ли Сельвинский избежать плохой литературы и подлинной открытой сцены и развиться в живое явление — вопрос будущего.

8

Огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля.

В «отходах» XX век инстинктивно цепляется за стиховую культуру XIX века; инстинктивно старается ему наследовать; стихи заглаживают свою вину перед предками; мы все еще извиняемся перед XIX веком. А между тем, скачок уже сделан, и мы скорее напоминаем дедов,

чем отцов, которые с дедами боролись. Мы глубоко помним XIX век, но по существу мы уже от него далеки.

Что б вы сказали, сей соблазн увидя?
Наш век обидел вас, ваш стих обидя!

Молчаливая борьба Хлебникова и Гумилева напоминает борьбу Ломоносова и Сумарокова. И вероятно в той и другой борьбе была доля любви.

На разделе двух стиховых стихий легла деятельность Хлебникова. Велимир Хлебников умер, но он — живое явление. Еще два года назад, когда Хлебников умер, можно было назвать его полубезумным стихослагателем. Теперь этого не скажут; имя Хлебникова на губах у всех поэтов. Хлебникову грозит теперь другое, — его собственная биография. Биография на редкость каноничная, биография безумца и искателя, погибшего голодной смертью. А биография — и в первую очередь смерть — смывает дело человека. Помнят имя, почему-то почитают, но что человек сделал — забывают с удивительной быстротой. Есть целый ряд «великих», которых помнят только по портрету.

И если изучение Пушкина так долго заменялось изучением его дуэли, то кто знает, какую роль при этом сыграли все речи и стихи, которые говорились, говорятся и будут говориться в его годовщины?

Не называя Хлебникова, а иногда и не зная о нем, поэты используют его; он присутствует как строй, как направление. Вместе с тем, как теоретика, его путают в одно с «заумью», а поэт он «не для чтения». (Такие поэты были. Ломоносов с самого начала «не нуждался в мелочных почестях модного писателя по дипломатическому выражению Пушкина.)

Его языковую теорию торопливо окрестили заумью и успокоились на том, что Хлебников создал бессмысленную звукоречь.

Суть же хлебниковской теории в другом. Он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Он оживлял в смысле слова его давно забытое родство другими, близкими, или приводил слово в родство с чужими словами. Он достиг этого тем, что осознал стих как строй. Если в ряд, в строй поставить чужие, но сходно звучащие слова, они станут родственниками. Отсюда — хлебниковское «склонение слов» (бог — бег), отсюда новое «корнесловие», осмеянное в наше время, как в свое время было осмеяно «корнесловие» Шишкова. А между тем Хлебников не выдавал своей теории за научную истину (как когда-то Шишков), он считал ее принципом построения. Хлебников считал себя не ученым, а «путейцем художественного языка».

«Нет путейцев языка, — писал он. — Кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Иорк? А какая строчка современного художественного языка свободна от таких путешествий?»

«Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. Но для небоведа солнце такая же пылинка, как и все остальные звезды». Бытовой язык для Хлебникова «слабые видения ночи», — «ночи быта». Книжный язык, который идет за бытовым, для Хлебникова поэтому колесо на месте. Он проповедует «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка».

Взрыв, планомерно проведенный, революция, которая в одно и то же время является строем. (Свою теорию он сделал и поэмой — отсюда его словесные ряды и необычайные сопоставления слова с числом и числовые поэмы.)

Последние вещи Хлебникова, напечатанные в Лефе — «Ладомир» и «Уструг Разина» — как бы итог его поэзии. Эти вещи могли быть написаны сегодня.

Почти бессмысленная фраза звучит в онегинской строфе почти понятно; почти понятная — в переменной стиховой системе, где ямб срывается в хорей, а хорей в ямб, окрашивается по-новому. Обычная вещь в высоком языке необычна, чудовищно сложна.

Вот образ, который нов именно тем, что знаком в быту всем — особняк Кшесинской:

Море вспомнит и расскажет
Громовым своим глаголом —
Замок кружев девой нажит
Пляской девы пред престолом.
Море вспомнит и расскажет
Громовым своим раскатом,
Что дворец был пляской нажит
Перед ста народов катом.

Архаистический язык, брошенный на сегодняшний день, не относит его назад, а только, приближая к нам древность, окрашивает его особыми красками. Темы нашей действительности звучат почти по-ломоносовски, — но странное дело, они становятся этим новее:

Лети созвездье человечье
Все дальше, далее в простор
И перелей земли наречья
В единый смертных разговор.
. . . Сметя с лица земли торговлю
И замки торгов бросив ниц,
Из звездных глыб построишь кровлю —
Стеклянный колокол столиц.

Но не «оживлением» тем важен Хлебников. Он все же в первую голову — поэт-теоретик. На первый план в его стихах выступает обнаженная конструкция. Он — поэт принципиальный.

Нет для поэзии истинной теории построения, как нет и ложной. Есть только исторически-нужные и ненужные, годные и негодные, как в литературной борьбе нет виноватых, а есть побежденные.

Стиховой культуре XIX века Хлебников противополагает принципы построения, которые во многом близки ломоносовским. Это не возврат к старому, а только борьба с отцами, в которой внук оказывается похожим на деда. Сумароков боролся с Ломоносовым как рационалист — он разоблачал ложность построения и был побежден. Должен был притти Пушкин, чтобы заявить, что «направление Ломоносова вредно». Он победил самым фактом своего существования. Нам предстоит длительная полоса влияния Хлебникова, длительная спайка его с XIX веком, просачивание его в традиции XIX века, и до Пушкина XX века нам очень далеко. (При этом не следует забывать, что Пушкин никогда не был пушкинистом.)

9

. . . вещи рвут с себя личину.

Бунт Хлебникова и Маяковского сдвинул книжный язык с места, обнаружил в нем возможность новой окраски.

Но вместе — этот бунт необычайно далеко отодвинул слово. Вещи Хлебникова сказываются главным образом своим принципом. Бунтующее слово оторвалось, оно сдвинулось с вещи. (Здесь «самовитое слово» Хлебникова сходится с «гиперболическим словом» Маяковского.) Слово стало свободно, но оно стало слишком свободно, оно перестало задевать. Отсюда — тяга бывшего футуристического ядра к вещи, голой вещи быта, отсюда «отрицание стиха», как логический выход. (Слишком логический, — чем непогрешимее логика в применении к таким вещам, которые движутся, а литература такая вещь, — чем она прямолинейнее, правильнее, тем она оказывается менее права.)

Отсюда же другая тяга — взять прицел слова на вещь, как-то так повернуть и слова и вещи, чтобы слово не

висело в воздухе, а вещь не была голой, примирить их, перепутать братски. Вместе с тем это естественная тяга от гиперболы, жажда, стоя уже на новом пласте стиховой культуры, использовать как материал XIX век, не отправляясь от него как от нормы, но и не стыдясь родства с отцами.

Здесь миссия Пастернака.

Пастернак пишет давно, но выдвинулся в первые ряды не сразу, — в последние два года. Он был очень нужен. Пастернак дает новую литературную вещь.

Отсюда необычайная обязательность его тем. Его тема совершенно не высовывается, она так крепко замотивирована, что о ней как-то и не говорят.

Какие темы приводят в столкновение стих и вещь?

Это, во-первых, самое блуждание, самое рождение стиха среди вещей.

Отростки ливня грязнут в гроздьях
И долго, долго до зари
Кропают с кровель свой акростих,
Пуская в рифму пузыри.

Слово смешалось с ливнем (ливень — любимый образ и ландшафт Пастернака); стих переплелся с окружающим ландшафтом, переплелся в смешанных между собою звуками образах. Здесь почти «бессмысленная звукоречь», и однако она неумолимо логична; здесь какая-то призрачная имитация синтаксиса, и однако здесь непогрешимый синтаксис.

И в результате этой алхимической стиховой операции ливень начинает быть стихом, «и мартовская ночь и автор» идут рядом, смещаясь вправо по квадрату «трехярусным гекзаметром», — в результате вещь начинает оживать:

Косых картин, летящих ливмя
С шоссе задувшего свечу,

*

С крюков и стен скрываться к рифме
И падать в такт не отучу.
Что в том, что на вселенной маска?
Что в том, что нет таких широт,
Которым на зиму замазкой
Зажать не вызвались бы рот?
Но вещи рвут с себя личину,
Теряют власть, роняют честь,
Когда у них есть петь причина,
Когда для ливня повод есть.

Эта вещь не только сорвала личину, но она «роняет честь».

Так создались у Пастернака «Пушкинские вариации». Ставшего олеографичным «смуглого отрока» сменил потомок «плоскогубого хамита», блуждающий среди звуков:

Но шорох гроздий перебив,
Какой-то грохот мёр и мучил.

Пастернаковский Пушкин, как и все его стиховые вещи, как чердак, который «задекламирует», рвет с себя личину, начинает бродить звуками.

Какие темы самый удобный трамплин, чтобы броситься в вещь и разбудить ее? — Болезнь, детство, вообще те случайные и потому интимные углы зрения, которые залакировываются и забываются обычно.

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, свищут, — а слова
Являются о третьем годе.

. . . так открываются, паря
Поверх плетней, где быть домам бы,
Внезапные, как вздох, моря,
Так будут начинаться ямбы.

. . . Так начинают жить стихом.

Делается понятным самое странное определение поэзии, которое когда-либо было сделано:

Поэзия, я буду клясться
Тобой, и кончу, прохрипев:

Ты не осанка сладкогласца,
Ты лето с местом в третьем классе,
Ты — пригород, а не припев.

Это определение мог бы сделать, пожалуй, только Верлэн, поэт со смутной тягой к вещи.

Детство, не хрестоматийное «детство», а детство как поворот зрения, смешивает вещь и стих, и вещь становится в ряд с нами, а стих можно ощупать руками. Детство оправдывает, делает обязательными образы, вяжущие самые несоизмеримые, разные вещи:

Галчонком глянет Рождество.

Своеобразие языка Пастернака в том, что его трудный язык точнее точного, — это интимный разговор, разговор в детской. (Детская нужна Пастернаку в стихах для того же, для чего она была нужна Льву Толстому в прозе. Недаром «Сестра моя жизнь» — это в сущности дневник с добросовестным обозначением места («Балашов») и нужными (сначала для автора, а потом и для читателя) пометками в конце отделов: «Эти развлечения прекратились, когда, уезжая, она сдала свою миссию заместительнице» или: «В то лето туда уезжали с Павелецкого вокзала».

Поэтому у Пастернака есть прозаичность, домашняя деловитость языка — из детской:

Небо в бездне поводов,
Чтоб набедокурить.

Языковые преувеличения у Пастернака тоже из детского языка:

Гроза, моментальная навек

(В ранних вещах эта интимная прозаичность была у Пастернака другой, напоминала Игоря Северянина:

Любимая, безотлагательно,
Недав заре с путем рассеяться,

Ответь чем свет с его подателем
О ходе твоего процесса).

Отсюда и странная зрительная перспектива, которая характерна для больного, — внимание к близлежащим вещам, а за ними — сразу бесконечное пространство:

От окна на аршин,
Пробирая шерстинки бурнуса,
Клялся льдами вершин:
Спи, подруга, лавиной вернуся.

То же и болезнь, проецирующая «любовь» через «глаза пузырьков лечебных».

То же и всякий случайный угол зрения:

В трюмо испаряется чашка какао,
Качается тюль, и — прямой
Дорожкою в сад, в бурелом и хаос
К качелям бежит трюмо.

Поэтому запас образов у Пастернака особый, взятый по случайному признаку, вещи в нем связаны как-то очень не тесно, они — только соседи, они близки лишь по смежности (вторая вещь в образе всегда очень будничная и отвлеченная); и случайность оказывается более сильною связью, чем самая тесная логическая связь.

Топтался дождик у дверей
И пахло винной пробкой.
Так пахла пыль. Так пах бурьян.
И если разобраться,
Так пахли прописи дворян
О равенстве и братстве.

(Эти полуабстрактные «прописи», как член сравнения, стоят в ряду у Пастернака с целым словарем таких абстракций: «повод», «право», «выписка» — любопытно, что он здесь встречается с Фетом, у которого тоже и «повод» и «права» и «честь» в неожиданнейшем сочетании с конкретнейшими вещами.)

Есть такое явление «ложной памяти». С вами разговаривают, и вам кажется, что все это уже было, что вы сидели когда-то как раз на этом месте, что ваш собеседник говорил как раз это же самое, и вы знаете наперед, что он скажет. И ваш собеседник, действительно, говорит как раз то, что должен. (На деле, конечно, наоборот — собеседник говорит, а вам в это время кажется, что он когда-то сказал то же самое.)

Нечто подобное с образами Пастернака. У вас нет связи вещей, которую он дает, она случайна, но когда он дал ее, она вам как-то припоминается, она где-то там была уже, — и образ становится обязательным.

Обязателен же и образ и тема тем, что они не высовываются, тем, что они стиховое следствие, а не причина стихов. Тема не вынимается, она в пещеристых телах, в шероховатостях стиха. (Шероховатость, пещеристость — признак молодой ткани; старость гладка как биллиардный шар.)

Тема не виснет в воздухе. У слова есть ключ. Ключ есть у «случайного» слóваря, у «чудовищного» синтаксиса:

Осторожных капель
Юность в счастьи плавала, как
В тихом детском храпе
Наспанная наволока.

И само «свободное слово» не виснет в воздухе, а ворошит вещь. Для этого оно должно с вещью столкнуться; и сталкивается оно с нею — на эмоции. Это не голая, бытовая эмоция Есенина, заданная как тема, с самого начала стихотворения предлагающаяся, — это неясная, как бы к концу разрешающаяся, брезжущая во всех словах, во всех вещах музыкальная эмоция, родственная эмоции Фета.

Поэтому традиции, вернее, точки опоры Пастернака, на которые он сам указывает, — поэты эмоциональные —

«Сестра моя жизнь» посвящена Лермонтову, эпиграфы на ней — из Ленау, Верлэна; поэтому в вариациях Пастернака мелькают темы Демона, Офелии, Маргариты, Дездемоны. У него даже есть апухтинский романс:

Век мой безумный, когда образумлю
Темп потемнелый былого бездонного.

Но прежде всего — у него перекличка с Фетом:

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины — о, погоди,
Это ведь может со всяким случиться!

Не хочется к живым людям прицеплять исторические ярлыки. Маяковского сравнивают с Некрасовым. (Сам я нагрешил еще больше, сравнив его с Державиным, а Хлебникова — с Ломоносовым.)

Мой грех, но эта дурная привычка вызвана тем, что трудно предсказывать, а осмотреться нужно. Сошлюсь на самого Пастернака (а заодно и на Гегеля):

Однажды Гегель ненароком
И вероятно наугад
Назвал историка пророком,
Предсказывающим назад.

Я воздерживаюсь от предсказаний Пастернаку. Время сейчас ответственное и куда он пойдет — не знаю. (Это и хорошо. Худо, когда критик знает, куда поэт пойдет.) Пастернак бродит, и его брожение задевает других — недаром ни один поэт так часто не встречается в стихах у других поэтов, как Пастернак. Он не только бродит, но он и бродило, дрожжи.

10

Я слово позабыл, что я хотел
сказать.

В видимой близости к Пастернаку, а на самом деле чужой ему, пришедший с другой стороны Мандельштам,

Мандельштам — поэт удивительно скупой — две маленьких книжки, несколько стихотворений за год. И однако же поэт веский, а книжки живучие.

Уже была у некоторых эта черта — скупость, скудность стихов; она встречалась в разное время. Образец ее, как известно, — Тютчев — «томов премногих тяжелей». Это неубедительно, потому что Тютчев вовсе не скупой поэт; его компактность не от скупости, а от отрывочности; отрывочность же его — от литературного дилетантизма. Есть другая скупость — скупость Батюшкова, работающего в период начала новой стиховой культуры над стиховым языком. Она характернее.

Мандельштам решает одну из труднейших задач стихового языка. Уже у старых теоретиков есть трудное понятие «гармонии», — «гармония требует полноты звуков, смотря по объятности мысли», причем, как бы предчувствуя наше время, старые теоретики просят не смешивать в одно «гармонию» и «мелодию».

Лев Толстой, который хорошо понимал Пушкина, писал, что гармония Пушкина происходит от особой «и е р а р х и и п р е д м е т о в». Каждое художественное произведение ставит в иерархический ряд равные предметы, а разные предметы заключает в равный ряд; каждая конструкция перегруппировывает мир. Особенно это ясно на стихе. Самой словесной принудительностью, равностью стиха стиху (или неравностью), выделенностью в стихе или невыделенностью, — в словах перераспределяется их смысловой вес. Здесь — в особой иерархии п р е д м е т о в — значение Пастернака. Он перегруппировывает предметы, смещает вещную перспективу.

Но стих как строй не только перегруппировывает; строй имеет окрашивающее свойство, с в о ю собственную силу; он рождает с в о и, с т и х о в ы е оттенки смысла.

Мы пережили то время, когда новостью может быть метр или рифма, «музыкальность», как украшение. Но зато мы (и в этом основа новой стиховой культуры, — и здесь главное значение Хлебникова) стали очень чувствительны к музыке значений в стихе, к тому порядку, к тому строю, в котором преображаются слова в стихе. И здесь — в особых о т т е н к а х слов, в особой смысловой музыке — роль Мандельштама. Мандельштам принес из XIX века свой музыкальный стих, — мелодия его стиха почти батюшковская:

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
С певучим именем вмешался,
Но все растаяло, и только слабый звук
В туманной памяти остался.

Но эта мелодия нужна ему (как была нужна, впрочем, и Батюшкову) для особых целей, она помогает спаивать, конструировать особым образом смысловые оттенки.

Приравненные друг другу единой, хорошо знакомой мелодией слова окрашиваются одной эмоцией, и их странный порядок, их иерархия делаются обязательными.

Каждая перестройка мелодии у Мандельштама это прежде всего мена смыслового строя:

И подумал: зачем будить
Удлиненных звучаний рой,
В этой вечной склоке ловить
Эолийский чудесный строй?

Смысловой строй у Мандельштама таков, что решающую роль приобретает для целого стихотворения о д и н образ, один словарный ряд и незаметно окрашивает все другие, — это ключ для всей иерархии образов:

... Как я ненавижу п а х у ч и е, древние с р у б ы,
... Зубчатыми п и л а м и в стены в р е з а ю т с я крепко
... Еще в д р е в е с и н у горячий топор не в р е з а л с я...

. . . Прозрачной слезой на стенах проступила
смола,
И чувствует город свои деревянные ребра. . .
. . . И падают стрелы сухим деревянным
дождем
И стрелы другие растут на земле как орешник.

Этот ключ перестраивает и образ крови:

. . . Никак не уляжется крови сухая
возня
. . . Но хлынула к лестницам кровь и на
приступ пошла.

Еще заметнее ключ там, где Мандельштам меняет «удлиненную» мелодию на короткий строй:

Я не знаю, с каких пор
Эта песенка началась —
Не по ней ли шуршит вор
Комариный звенит князь.
. . . Прошуршать спичкой, плечом
Растолкать ночь — разбудить.
Приподнять как душный стог,
Воздух, что шапкой томит,
Перетряхнуть мешок,
. . . Чтобы розовой крови связь,
Этих сухоньких трав звон,
Уворованная нашлась
Через век, сеновал, сон.

Век, сеновал, сон — стали очень близки в этом шуршаньи стиха, обросли особыми оттенками. А ключ находим в следующем стихотворении:

Я по лесенке приставной
Лез на всклоченный сеновал, —
Я дышал звезд млечной трухой,
Колтуном пространства дышал.

Но и ключ не нужен: «уворованная связь» всегда находится у Мандельштама. Она создается от стиха к стиху; оттенок, окраска слова в каждом стихе не

теряется, она сгущается в последующем. Так в его последнем стихотворении («1 января 1924 г.»), почти безумная ассоциация — «ундервуд» и «щучья косточка». Это как бы создано для любителей говорить о «бессмыслице», (эти любители отличаются тем, что пытаются открыть своим ключом чужое, хотя и открытое помещение).

А между тем эти странные смыслы оправданы ходом всего стихотворения, ходом от оттенка к оттенку, приводящим в конце концов к новому смыслу. Здесь главный пункт работы Мандельштама — создание особых смыслов. Его значения — кажущиеся, значения косвенные, которые могут возникать только в стихе, которые становятся обязательными только через стих. У него не слова, а тени слов.

У Пастернака слово становится почти ощутимою стиховой вещью; у Мандельштама вещь становится стиховой абстракцией.

Поэтому ему удается абстрактная философская ода, где, как у Шиллера, «трезвые понятия пляшут вакхический танец» (Гейне).

Поэтому характерна для Мандельштама тема «забытого слова»:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
. . . О если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья.
Я так боюсь рыданья Аонид:
Тумана, звона и зиянья.
. . . Все не о том прозрачная твердит.

Поэтому же он больше, чем кто-либо из современных поэтов, знает силу словарной окраски, — он любит собственные имена, потому что это не слова, а оттенки слов. Оттенками для него важен язык:

Слаще пенья итальянской речи
Для меня родной язык,

Ибо в нем таинственно лепечет
Чужеземных арф родник.

Вот одна «чужеземная арфа», построенная п о ч т и без чужеземных слов:

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волы и длится ожиданье —
Последний час в и г и л и й городских.

Вот другая:

Идем туда, где разные науки,
И ремесло ш а ш л ы к и ч е б у р е к и,
Где вывеска, изображая брюки,
Дает понятье нам о человеке.

Достаточно маленькой чужеземной прививки для этой восприимчивой стиховой культуры, чтобы «расставанье», «простоволосых», «ожиданья» стали латынью в роде «вигилий», а «науки» и «брюки» стали «чебуреками».

Характерно признание Мандельштама о себе:

И с известью в крови для племени чужого.
Ночные травы собирать. . .

Его работа — это работа почти чужеземца над литературным языком.

И поэтому — Мандельштам чистый лирик, поэт малой формы. Его химические опыты возможны только на малом пространстве. Ему чужд вопрос о выходе за лирику (его любовь к оде). Его оттенки на пространстве эпоса немыслимы.

У Мандельштама нет слова-звонкой монеты. У него есть оттенки, векселя, передающиеся из строки в строку. Пока — в этом его сила. Пока — потому что в период промежутка звонкая монета чаще всего оказывается фальшивой. Мы это видели, говоря о Есенине.

11

Баллада, скорость голая. . .
. . . И в эпос выслали пикет.

«Не очень молод лад баллад»; скорее, — уже вторично состарился. Баллада как жанр была исчерпана меньше, чем в два года. Почему?

Мы все еще сохраняем отношение к жанрам, как к готовым вещам. Поэт встает с места, открывает какой-то шкап и достает оттуда тот жанр, который ему нужен. Каждый поэт может открыть этот шкап. И мало ли этих жанров, начиная с оды и кончая поэмой. Должно обязательно хватить на всех.

Но промежуток учит другому. Потому он и промежуток, что нет готовых жанров, что они создаются и медленно и анархически, не для общего употребления.

Жанр создается тогда, когда у стихового слова есть все качества, необходимые для того, чтобы, усилясь и доводясь до конца, дать замкнутый вид. Жанр — реализация, сгущение всех бродящих, брезжущих сил слова. Поэтому новый убедительный жанр возникает спорадически. Только иногда осознает поэт до конца качество своего слова, и это осознание ведет его к жанру. (Этим и был силен Пушкин. В «Евгении Онегине» вы видите, как своеобразие стихового слова *проецируется* в жанр, как бы *само* создает его.) Незачем говорить, что это качество стихового слова, которое, сгущаясь, осознаваясь, ведет к жанру, не в метре, не в рифме, а том смысловом своеобразии слова, которым оно живет в стихе. Поэтому XVIII век мог создать только *шуточную* стихотворную повесть, поэтому XIX век мог дать только *пародическую* эпопею.

Поэты сейчас ищут жанра. Это значит, что они пытаются осознать до конца свое стиховое слово.

Балладу нашего времени начал Тихонов:

Шеренги мертвых — быль бывалую,
Пакеты с доставкой на дом,
Коней и гвозди брал я
На твой прицел, баллада.
Баллада, скорость голая,
Романтики откос,
Я дал тебе поступь и рост,
Памятью имя выжег.
Ступай к другим, веселая,
Служи, как мне служила,
Живи прямой и рыжей.

Прощание это знаменательно, а определение дано верное — баллада — «скорость голая»,

Озеро в озеро, в карьер луга.

Баллада могла создаться на основании точного слова, почти прозаически-честного, — Тихонов недаром в кружке прозаиков. Слово у него в балладном стихе потеряло почти все стиховые краски, чтобы стать опорным пунктом сюжета, сюжетной точкой. Сюжетный барабан выбивает дробь точных как счет слов:

Хлеб, два куска
Сахарного леденца,
А вечером сверх пайка
Шесть золотников свинца.

И сюжет, не задерживаясь, не преобразуясь в стихе, с «голой скоростью» летит через три-четыре-пять строф под «откос романтики».

Впечатление, произведенное тихоновской балладой, было большое. Никто еще так вплотную не поставил вопроса о жанре, не осознал стиховое слово как точку сюжетного движения. Тихонов довел до предела в балладе то направление стихового слова, которое можно назвать г у м и л е в с к и м, обнаружил жанр, к которому оно стремилось:

Вы помните, что тогда случилось? Добросовестные, но наивные подражатели, которые думали, что жанр достается из шкапа в готовом виде, начали спешно переписывать тихоновские баллады, иногда изменяя в них имена собственные, чины героев и знаки препинания.

Сам же Тихонов на балладе не остановился, и в этом может быть его жизнеспособность. Балладное слово бьет на скорость, но бессильно справиться с большими расстояниями. Оно вместе с синим пакетом доставляется на дом на 7-й строфе.

Тихонов заболел эпосом. Он обошел соблазн Жуковского: соединить несколько баллад вместе, отчего в свое время получилось «Двенадцать спящих дев», но поэмы так и не вышло.

Для эпоса у нас само собою разумеющейся формой считается стихотворная повесть. Мы забываем, что «Руслан и Людмила» долгое время была н е-ж а н р о м, ее отказывались считать ж а н р о м люди, воспитанные на эпопее, также как н е-ж а н р о м был «Евгений Онегин», с которым трудно было примириться после «Руслана и Людмилы». Стиховая повесть была младшим эпосом, где все своеобразие было в том, что стиховое слово строилось по прозаическому стержню, сюжету.

А между тем описательная поэма, старшая, вовсе не имела этого прозаического стержня, и слово развертывалось там по принципу образа.

Символисты в своих больших вещах были под гипнозом стиховой повести XIX века. Недаром даже Вячеслав Иванов, когда ему приходилось писать поэму, употреблял такую готовую вещь, как строфа Онегина. (Никто не помнит, что когда-то она тоже была не готовой.) Перелом произвел Хлебников, у которого стиховое слово развертывается по другим законам, меняясь от строфы к строфе (вернее, от абзаца к абзацу, иногда от стиха к стиху, — поня-

тие строфы как единицы у него бледнеет), от образа к образу. В «Шахматах» Тихонов пришел к описательной поэме. Подобно тому как стиховая повесть XIX века была отпором чистой описательной поэме, — чистая описательная поэма стала у него отпором стиховой повести.

Но если баллада — «скорость голая» и потому враждебна эпосу, слишком быстро приводит к концу, то описательная поэма статична, и в ней совсем нет конца.

В поэме Тихонова «Лицом к лицу» по грудам описательной поэмы уже странствует герой, да и самые груды шевелятся — и поэма намечает для поэта какой-то новый этап; здесь описание установлено на сюжет, связано с ним. Оторванные от баллады по основному принципу построения описательные груды построены на балладном материале. Этому направлению большой формы у Тихонова верно предстоит еще углубиться.

Интересен жанровой поворот у другого поэта, поворот в обратном направлении. Н. Асеев — поэт, который медленно пришел к весу выдвинутого слова. Уже в «Заржавленной лире» у него как бы распадается на строфы и предложения один словесный сгусток:

И вот
Завод
Стальных гибчайших песен,
И вот —
Зевот
Осенних мир так пресен,
И вот —
Ревет
Ветров крепчайших рев. . .
И вот
Гавот
На струнах всех дерев.

(Повидимому, этот прием родился у него из песенного однословного припева, который Асеев любил.)

Отсюда один шаг до «Северного Сияния» и «Грядущих»:

Скрути струн
Винтики.
Сквозь ночь лун
Синь теки,
Сквозь день дунь
Даль дым,
По льду.
Скальды!

Здесь каждое слово — шаг в ритмическом ходе.(Самая вещь имеет подзаголовок «Бег».)

И вместе, — Асеев все время стремился к отчетливым жанрам, хотя бы и своим, его «Избрань» начинается «песнями», в ней есть «наигрыш», для него характерно построение стихотворений главами, в котором сказывается тяга к сюжету, усталость от аморфности. Асеев переходит к балладе. Его баллада, в отличие от тихоновской, построена не на точном слове, не на прозаически-стремительном сюжете, а на слове выделенном (как бы и в самом деле выделенном из стиха). Это слово у него сохранило родство с песней, из которой выделилось (сначала как припев), поэтому у Асеева очень сильна в балладе строфа с мелодическим ходом. (У Тихонова — строка.) Баллада Асеева — песенная:

Белые бивни
бьют
ют.
В шумную пену
бушприт
врыт.
Кто говорит,
шторм —
вздор,
если утес — в упор!

(Таким мелодическим и в то же время выделенным словом когда-то оперировал Полежаев.)

Главки баллад отличаются друг от друга мелодическим ходом, — мелодия иллюстрирует сюжет, как музыка фильму в кинематографе. (Эта мелодия дает возможность вновь усвоить неожиданно чужие ходы. Таково усвоение кольцовского стиха:

Той стране стоять,
Той земле цвести,
Где могила есть
Двадцати шести.

И поэтому баллада Асеева длиннее тихоновской, и поэтому в ней нет прямого развития сюжета (сравнить «Черный Принц»). Тихоновская баллада и баллада Асеева — разные жанры, потому что в эти жанры сгустились разные стиховые стихии.

Но эта разница и доказывает нам, что жанр тогда только не «готовая вещь», а нужная связь, когда он — результат; когда его не задают, а осознают, как направление слова.

Между тем выслал в эпос пикет Пастернак.

Его «Высокая болезнь» дает эпос, вне сюжета, как медленное раскачивание, медленное нарастание темы — и осознание ее к концу. И понятно, что здесь Пастернак сталкивается с стиховым словом Пушкина и пытается обновить п р и н ц и п ы п у ш к и н с к о г о о б р а з а (бывшие опорой для пушкинского эпоса):

В те дни на всех припала страсть
К рассказам, и зима ночами
Не уставала вшами прясть,
Как лошади прядут ушами
То шевелились тихой тьмы
Засыпанные снегом уши,
И сказками метались мы
На мятных пряниках подушек.

*

И характерно, что это оживление не выдерживается в поэме, к концу сменяется «голым словом», кое-где засыпается ассоциативным мусором, а четырехстопный ямб то и дело перебивается.

Эпос еще не вытанцовался; это не значит, что он должен вытанцоваться. Он слишком логически должен наступить в наше время, а история много раз обманывала, и вместо одного ожидавшегося и простого давала не другое неожиданное, и тоже простое, а третье, совсем внезапное, и притом сложное да еще четвертое и пятое.

Опыты Тихонова и Пастернака учат нас другому. В период промежутка нам ценны вовсе не «удачи», и не «готовые вещи». Мы не знаем, что нам делать с хорошими вещами, как дети не знают, что им делать со слишком хорошими игрушками. Нам нужен выход. «Вещи» ж могут быть «неудачны», важно, что они приближают возможность «удач».

1924.

О ХЛЕБНИКОВЕ

1

Говоря о Хлебникове, можно и не говорить о символизме, футуризме, и необязательно говорить о заумн. Потому что до сих пор, поступая так, говорили не о Хлебникове, но об «и Хлебникове»: «Футуризм и Хлебников», «Хлебников и заумь». Редко говорят: «Хлебников и Маяковский» (но говорили) и часто говорят: «Хлебников и Крученых».

Это оказывается ложным. Во-первых, и футуризм и заумь вовсе не простые величины, а скорее условное название, покрывающее разные явления, лексическое единство, объединяющее разные слова, нечто в роде фамилии, под которой ходят разные родственники и даже однофамильцы.

Не случайно ведь Хлебников называл себя будетлянином (не футуристом) и не случайно не удержалось это слово.

Во-вторых, и это главное, обобщение производится в разное время по разным признакам. Общего лица, общего человека вообще не существует: он равняется по возрасту в школе, по росту в роте. В статистике военной, медицинской, классовой, один и тот же человек числится по разным графам. Время идет — и время изменяет обобщения. И наконец приходит время, требующее лица. О Пушкине писали как о поэте романтизма, о Тютчеве — как о

поэте «немецкой школы». Так было понятнее для рецензентов и удобнее для учебников.

Течения распадаются на школы, школы сужаются в кружки.

В 1928 г. русская поэзия и литература хочет увидеть Хлебникова.

Почему? Потому, что внезапно выяснилось одно «и», гораздо большего размера: «современная поэзия и Хлебников» и назревает другое «и»: «современная литература и Хлебников».

2

Когда умер Хлебников, один крайне осторожный критик, именно может быть по осторожности, назвал все его дело «несуразными попытками обновить речь и стих» и от имени «не только литературных консерваторов» объявил ненужною его «непоэтическую поэзию». Все зависит, конечно, от того, что разумел критик под словом литература. Если под литературой разуметь периферию литературного и журнального производства, легкость осторожных мыслей, он прав. Но есть литература на глубине, которая есть жестокая борьба за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными сознательными «ошибками», с восстаниями решительными, с переговорами, сражениями и смертями. И смерти при этом деле бывают подлинные, не метафорические. Смерти людей и поколений.

3

Обычно представление, что учитель подготовляет приятие учеников. На самом же деле совершается обратное: Тютчева подготовил для восприятия и приятия Фет и символисты. То, что казалось у Тютчева смелым, но не нужным в эпоху Пушкина, казалось безграмотностью Тургеневу, — Тургенев исправлял Тютчева, поэтическая

периферия выравнивала центр. Только символисты восстановили истинное значение метрических «безграмотностей» Тютчева. Так, Римский-Корсаков — говорят музыканты — исправлял «безграмотности» и «несуразности» Мусоргского, полуизданного до сих пор. Все эти безграмотности безграмотны, как фонетическая транскрипция по сравнению с правописанием Грота. Проходит много лет подземной, спрятанной работы ферментирующего начала, пока на поверхность может оно выйти уже не как «начало», а как «явление».

Голос Хлебникова в современной поэзии уже сказался: он уже ферментировал поэзию одних, он дал частные приемы другим. Ученики подготовили появление учителя. Влияние его поэзии — факт совершившийся. Влияние его ясной прозы — в будущем.

4

Верлэн различал в поэзии «поэзию» и «литературу». Может быть, есть «поэтическая поэзия» и «литературная поэзия».

В этом смысле поэзия Хлебникова, несмотря на то, что ею негласно питается теперешняя поэзия, может быть более близка не ей, а, напр., теперешней живописи. (Я говорю здесь не о всей, разумеется, теперешней поэзии, а о мощном, внезапно вырисовавшемся, русле серединной журнальной поэзии.) Как бы то ни было, теперешняя поэзия подготовила появление Хлебникова в литературе.

Как случается олитературение, внедрение в литературную поэзию поэзии поэтической?

Баратынский писал:

Сначала мысль воплощена
В поэму сжатую поэта,
Как дева юная т е м н а
Для невнимательного света;

Потом, осмелившись, она
Уже увертлива, речиста,
Со всех сторон своих видна,
Как искушенная жена,
В свободной прозе романиста;
Болтунья старая, затем
Она, подъемля крик нахальный,
Плодит в полемике журнальной
Давно уж ведомое всем.

Если отбросить укоризненный и язвительный тон поэта-аристократа, останется точная формула, один из литературных законов.

«Дева юная» сохраняет свою юность, несмотря на прозу романиста и журнальную полемику. Она только более не темна для невнимательного света.

5

Мы живем в великое время; вряд ли кто-либо всерьез может в этом сомневаться. Но мерило вещей у многих вчерашнее, у других домашнее. Трудно постигается величина. То же и в литературе. Достоевский писал Страхову по поводу книги его о Льве Толстом, что он со всем согласен в этой книге, только с одним не согласен: что Толстой сказал новое слово в литературе.

Это было уже тогда, когда появились «Война и мир». По мнению Достоевского ни Лев Толстой, ни он, Достоевский, ни Тургенев, ни Писемский не сказали нового слова. Новое слово сказали Пушкин и Гоголь. Достоевский говорил так не из скромности. У него было большое мерило, а потом — и это главное — трудно современнику увидеть величину современности и еще труднее увидеть новое слово в ней. Вопрос о величине решается столетиями. У современников всегда есть чувство неудачи, чувство, что литература не удается, и особой неудачей является всегда новое слово в литературе. Сумароков,

талантливый литератор, говорил о гениальном писателе Ломоносове: «убожество рифм, затруднение от неразноски литер, выговора, нечистота стопосложения, темнота склада, рушение грамматики и правописания, и все то, что нежному упорно слуху и неповрежденному противно вкусу».

Он избрал девизом стихи:

Излишество всегда есть в стихотворстве плеснь:
Имей способности, искусство и прилежность.

Стихи Ломоносова и были и остались непонятными, «бессмысленными» в своем «излишестве».

Это была неудача.

Соком Ломоносова была жива литература XVIII века, Державин. Борьбою его и Сумарокова воспиталась русская поэзия, включая Пушкина. В 20-х годах Пушкин дипломатически избавлял еще его от «почестей модного писателя», но изучал его внимательно. И строфы Ломоносова использовал еще Лермонтов. Вспышки Ломоносова — то тут, то там в стиховой стихии XIX века.

За Ломоносовым была химия, была великая наука. Но не будь ее, он был бы, вероятно, как поэт, явлением опальным. Не нужно бояться собственного зрения: великая неудача Хлебникова была новым словом поэзии. Предугадать размеры его ферментирующего влияния пока невозможно.

6

Хлебников сам знал свою судьбу. Смех был ему не страшен. В «Зангези», романтической драме (в том значении, в котором употреблял это слово Новалис), где математические выкладки стали новым поэтическим материалом, где цифры и буквы связаны с гибелью городов и царств, жизнь нового поэта с пеньем птиц, а смех и горе

нужны для нешуточной иронии, Хлебников в голосах прохожих дает голоса своих критиков:

«Дурак. Проповедь лесного дурака»...

«Он мило виден. Женствен. Но долго не продержится»

«Бабочкой захотелось быть, вот чего хитрец захотел».

«Сырье, настоящее сырье его проповедь. Сырая колода».

«Он божественно врет. Он врет, как соловей ночью».

«Что-нибудь земное! Довольно неба! Грянь камаринскую!»

«Мыслитель, скажи что-нибудь веселенькое. Толпа хочет веселого».

«Что поделаешь — время послеобеденное».

А мыслитель отвечает:

«Я таковичь».

7

Там же Хлебников говорит:

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам подписью узника.

Почерк Хлебникова был действительно похож на пыль, которой осыпается бабочка. Детская призма, инфантилизм поэтического слова, сказывались в его поэзии не «психологией», — это было в самых элементах, в самых небольших фразовых и словесных отрезках. Ребенок и дикарь были новым поэтическим лицом, вдруг смешавшим твердые «нормы» метра и слова. Детский синтаксис, инфантильные «вот», закрепление мимолетной и необязательной смены словесных рядов — последний обнаженной честностью боролись с той нечестной литературной фразой, которая стала далека от людей и ежеминутности. Напрасно применять к Хлебникову слово, кажущееся многим значительным: «искания». Он не «искал», он «находил».

Поэтому его отдельные стихи кажутся простыми находками, столь же простыми и незаменимыми, как были для своего века отдельные стихи «Евгения Онегина»:

Как часто после мы жалеем
О том, что раньше бросим.

8

Хлебников был новым зрением. Новое зрение одновременно падает на разные предметы. Так не только «начинают жить стихом», по замечательной формуле Пастернака, но и жить эпосом.

И Хлебников — единственный наш поэт-эпик XX века. Его лирические малые вещи — это тот же почерк бабочки, внезапные, «бесконечные», продолженные вдаль записки, наблюдения, которые войдут в эпос или сами, или их родственники.

В самые ответственные моменты эпоса — эпос возникает на основе сказки. Так возникла «Руслан и Людмила», определившая путь пушкинского эпоса и стиховой повести XIX века, так возник и демократический «Руслан» — некрасовское «Кому на Руси жить хорошо».

Языческая сказка — первый эпос Хлебникова. Новая «легкая поэма» в до-пушкинском смысле этого термина, почти анакреонтическая («Повесть каменного века»), новая сельская идиллия («Шаман и Венера», «Три сестры», «Лесная тоска») даны нам Хлебниковым. Разумеется, те, кто прочтут «Ладомир», «Уструг Разина», «Ночью перед Советами», «Зангези», отнесутся к этим поэмам как к юношеским вещам поэта. Но это не умаляет их значения. Такой языческий мир, близкий к нам, копошащийся вблизи, незаметно сливающийся с нашей деревней и городом, мог построить художник, словесное зрение которого было новое, детское и языческое:

Голубые цветы,
В петлицу продетые Ладою.

9

Хлебников — не коллекционер тем, задающихся ему извне. Вряд ли для него существует этот термин — заданная тема, задание. Метод художника, его лицо, его зрение сами вырастают в темы. Инфантилизм, языческое первобытное отношение к слову, незнание нового человека естественно ведет к язычеству как к теме. Сам Хлебников «предсказывает» свои темы. Нужно учесть силу и цельность этого отношения, чтобы понять, как Хлебников, революционер слова, «предсказал» в числовой своей статье революцию.

10

Жестокие словесные бои футуризма, опрокидывавшие представление о благополучии, о медленной и планомерной эволюции слова, были, разумеется, не случайны. Новое зрение Хлебникова, язычески и детски смешивавшее малое с большим, не мирилось с тем, что за плотный и тесный язык литературы не попадает самое главное и интимное, что это главное, ежеминутное оттесняется «тарою» литературного языка и объявлено «случайностью». И вот случайное стало для Хлебникова главным элементом искусства.

Так бывает и в науке. Маленькие ошибки, «случайности», объясняемые старыми учеными как отклонение, вызванное несовершенством опыта, служат толчком для новых открытий: то, что объяснялось «несовершенством опыта», оказывается действием неизвестных законов.

Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова: он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй, исходя из их случайных смещений.

Новое зрение, очень интимное, почти инфантильное («бабочка»), оказалось новым строем слов и вещей.

Его языковую теорию, благо она была названа «заумью», поспешили упростить и успокоились на том, что Хлебников создал «бессмысленную звукоречь». Это неверно. Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет неокрашенного смыслом звучания, не существует раздельно вопроса о «метре» и о «теме». «Инструментовка», которая применялась как звукоподражание, стала в его руках орудием изменения смысла, оживления давно забытого в слове родства с близкими и возникновения нового родства с чужими словами.

11

«Мечтатель» не разделял быта и мечтания, жизни и поэзии. Его зрение становилось новым строем, он сам — «путейцем художественного языка». «Нет путейцев языка, — писал он: — кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Иорк? А какая строчка современного художественного языка свободна от таких путешествий?» Он проповедует «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка». Те, кто думает о его речи, что она «бессмысленна», не видят, как революция является одновременно новым строем. Те, кто говорят о «бессмыслице» Хлебникова, должны пересмотреть этот вопрос. Это не бессмыслица, а новая семантическая система. Не только Ломоносов был «бессмыслен» («бессмыслица» эта вызвала пародии Сумарокова), но есть пародии (их много) на Жуковского, где этот поэт, служащий теперь букварем детям, осмеивается как бессмысленный. Фет был сплошной бессмыслицей для Добролюбова. Все поэты, даже частично менявшие семантические системы, бывали объявляемы бессмысленными, а потом становились понятными, не сами по себе, а потому,

что читатели поднимались на их семантическую систему. Стихи раннего Блока не стали понятнее сами по себе; а кто их теперь не «понимает»? Те же, кто все-таки центр тяжести вопроса о Хлебникове желают поставить именно на вопрос о поэтической бессмыслице, пусть прочтут его прозу: «Николай», «Охотник Уса-Гали», «Ка» и др. Эта проза, семантически ясная как пушкинская, убедит их, что вопрос вовсе не в «бессмыслице», а в новом семантическом строе, и что строй этот на разном материале дает разные результаты — от хлебниковской «зауми» (смысловой, а не бессмысленной) до «логики» его прозы.

Ведь если написать доподлинно лишенную смысла фразу в безукоризненном ямбе, она будет почти понятна. И сколько грозных «бессмыслиц» Пушкина, явных для его времени, потускнело для нас из-за привычности его метра. Например:

Две тени милые, два данные судьбой
Мне ангела во дни былые...
Но оба с крыльями и с пламенным мечом,
И стерегут и оба мстят мне.

Многие ли задумались над тем, что крылья совершенно незаконно являются здесь грозным атрибутом ангелов, противопоставленном их милому значению, крылья, которые сами по себе никак не грозны и так обычны в поэзии для ангелов? И насколько эта «бессмыслица» углубила и расширила ход ассоциаций?

А тонкая подлинная запись человеческого разговора, без авторских ремарок, будет выглядеть бессмысленно; а переменная система стиха (то ямб, то хорей, то мужское, то женское окончание) дадут даже традиционной стиховой речи переменную семантику, смысл.

Хлебниковская стиховая речь — это не конструктивная клейка. Это — интимная речь современного человека, как бы подслушанная со стороны, во всей ее вне-

запности, в смешении высокого строя и домашних подробностей, в обрывистой точности, данной нашему языку наукой XIX и XX веков, в инфантилизме городского жителя. Имеются комментарии человека, знавшего Хлебникова во время странствий его по Персии, к его поэме «Гуль-Мулла» — и каждый мимолетный образ оказывается точным, только не «пересказанным» литературно, а созданным вновь.

12

Перед судом нового строя Хлебникова литературные традиции оказываются распахнутыми настежь. Получается огромное смещение традиций. «Слово о Полку Игореве» вдруг оказывается более современным, чем Брюсов. Пушкин входит в новый строй не в тех окаменелых неразжеванных сгустках, которыми щеголяют стилизаторы, а преображенный:

Видно, так хотело небо
Року тайному служить,
Чтобы клич любви и хлеба
Всем бывающим вложить.

Ода Ломоносова и Пушкина, «Слово о Полку Игореве» и перекликающаяся с Некрасовым «Собакевна» из «Ночи перед Советами» — неразличимы как «традиции»: они включены в новую систему.

Новый строй обладает принудительной силой, он стремится к расширению. Можно быть разного мнения о числовых изысканиях Хлебникова. Может быть, специалистам они покажутся неосновательными, а читателям только интересными. Но нужна упорная работа мысли, вера в нее, научная по материалу работа — пусть даже неприемлемая для науки, — чтобы возникали в литературе новые явления. Совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства. Только то, что в науке имеет

самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии.

Хлебников потому и мог произвести революцию в литературе, что строй его не был замкнуто литературным, что он осмыслял им и язык стиха и язык чисел, случайные уличные разговоры и события мировой истории, что для него были близки методы литературной революции и исторических революций. Пусть его числовая историческая поэма и не является научной, и пусть его угол зрения — только поэтический угол зрения, «Ладомир», «Уструг Разина», «Ночь перед Советами», XVI отрывок «Зангези», «Ночной обыск» — может быть наиболее значительное, что создано в стихах о революции.

Если в пальцах запрятался нож,
А зрачки открывала настежью месть,
Это время завыло: даешь,
А судьба отвечала послушная: есть.

13

Поэзия близка к науке по методам — этому учит Хлебников.

Она должна быть раскрыта как наука навстречу явлениям. А это значит, что, наталкиваясь на «случайность», она должна перестраивать себя, с тем чтобы случайность перестала быть случайностью.

Тот поэт, который относится к слову, стиху, как к вещи, назначение и употребление которой ему давно известно (а стало быть, слегка надоело), отнесется к вещи быта как к безнадежно старой знакомке, как бы нова вещь ни была. Поза поэта требует обычно либо взгляда на вещи сверху вниз (сатира), либо снизу вверх (ода), либо закрытого взгляда (песня). А то, у журнальных поэтов есть еще взгляд в сторону, взгляд «вообще».

Хлебников смотрит на вещи, как на явления взглядом

ученого, проникающего в процесс и протекание — вровень.

Для него нет замызганных в поэзии вещей (начиная с «рубля» и кончая «природой»), у него нет вещей «вообще», — у него есть частная вещь. Она протекает, она соотнесена со всем миром и поэтому ценна́.

Поэтому для него нет «низких» вещей.

Деревенские поэты его вовсе не дают деревни под взглядом снисходительного горожанина-дачника. (Сколько самодовольства в нашей деревенской лирике, — в этих деревенских песенках о ржи и голубоглазых поселянах. Они напоминают не Карамзина, куда там, они напоминают детские книжки Вольфа: там дети изображались на картинках как маленькие человечки с большими головами, но без усов.) То же и с Востоком: в «Трубе Гуль-Муллы» нет европейского востока: ни снисходительного интереса, ни излишнего уважения. Вровень — так изменяются измерения тем, производится переоценка их.

Это возможно только при отношении к самому слову, как к атому, со своими процессами и строением.

Хлебников — не коллекционер слов, не собственник, не эпатирующий ловкач. Он относится к ним, как ученый, переоценивающий измерения.

Харьковское «ракло», годное лишь для юмористики, входит, как равноправный гость, в оду:

«Раклы, безумцы и галахи».

Древние европейские вещи замешиваются в современную речь, географически и исторически расширяя ее:

И к онсам мчатся Вальпарайсы,
К Ондурам бросились рубли.

У него нет «поэтического хозяйства», у него «поэтическая обсерватория».

Юрий Тынянов. 1/4 38

14

Так поэтическое лицо Хлебникова менялось: мудрец Зангези, лесной язычник, поэт-ребенок, Гуль-Мулла (священник цветов), дервиш-урус, как звали его в Персии, был одновременно и путейцем слова.

Биография Хлебникова — биография поэта вне книжной и журнальной литературы, по-своему счастливого, по-своему несчастного, сложного, иронического, «нелюдимого» и общительного — закончилась страшно. Она связана с его поэтическим лицом.

Как бы ни была странна и поразительна жизнь странствователя и поэта, как бы ни была страшна его смерть, биография не должна давить его поэзию. Не нужно отделываться от человека его биографией. В русской литературе нередки эти случаи. Веневитинов, поэт сложный и любопытный, умер 22-х лет, и с тех пор о нем помнили твердо только одно — что он умер 22-х лет.

15

Ни в какие школы, ни в какие течения не нужно зачислять этого человека. Поэзия его так же неповторима, как поэзия любого поэта. И учиться на нем можно, только проследив пути его развития, его отправные точки, изучив его методы. Потому что в этих методах — мораль нового поэта. Это мораль в н и м а н и я и н е б о я з н и, внимания к «случайному» (а на деле, характерному и настоящему), подавленному риторикой и слепой привычкой, небоязни поэтического честного слова, которое идет на бумагу без литературной «тары» — небоязни слова необходимого и незаменимого другим, «непобирающегося у соседей», как говорил Вяземский.

А если слово это детское, если иногда самое банальное слово честнее всего? Но это и есть смелость Хлебникова —

его свобода. Все без исключения литературные ш к о л ы нашего времени живут запрещениями: этого нельзя, того нельзя, это банально, то смешно. Хлебников же существовал поэтической свободой, которая была в каждом данном случае необходимостью.

1928.

СОДЕРЖАНИЕ

Василий Аксенов, СКАЖИ ИЗЮМ
Владимир Войнович, АНТИСОВЕТСКИЙ СОВЕТСКИЙ СОЮЗ
Сергей Довлатов, НАШИ
Михаил Булгаков, СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
Осип Мандельштам, ПРОЗА
Алексей Цветков, ЭДЕМ
Владимир Паперный, КУЛЬТУРА ДВА
Фазиль Искандер, КРОЛИКИ И УДАВЫ
Моисей Наппельбаум, НАШ ВЕК: ФОТОГРАФИИ
Семен Липкин, КОЧЕВОЙ ОГОНЬ
Раиса Орлова, ВОСПОМИНАНИЯ О НЕПРОШЕДШЕМ ВРЕМЕНИ
Виктор Соснора, ИЗБРАННОЕ
Андрей Битов, ПУШКИНСКИЙ ДОМ
Юрий Милославский, ОТ ШУМА ВСАДНИКОВ И СТРЕЛКОВ
Инна Лиснянская, НА ОПУШКЕ СНА
Иосиф Бродский, НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ
Исаак Бабель, КОНАРМИЯ
Бахыт Кенжеев, ИЗБРАННАЯ ЛИРИКА
Владислав Ходасевич, СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
Лев Копелев, ХРАНИТЬ ВЕЧНО
Анатолий Гладилин, БОЛЬШОЙ БЕГОВОЙ ДЕНЬ
Владимир Набоков, ПЕРЕПИСКА С СЕСТРОЙ
Анна Ахматова, ЧЕТКИ
Саша Соколов, ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ
Александр Введенский, ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
Андрей Белый, МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ
Ф[illegible]Р

М. К[illegible]ОГО

С[illegible]Я